A FILOSOFIA DA ARTE

JEAN LACOSTE

ZAHAR

Jean Lacoste

A FILOSOFIA DA ARTE

Tradução:
Álvaro Cabral

Sumário

Introdução

1. A imitação

I. A mimese • **II.** A sedução da arte • **III.** O belo e a criação artística

2. O problema da estética

I. O gosto como problema • **II.** O belo e o sublime • **III.** O gênio e as belas-artes • **IV.** Arte e vontade

3. O destino da arte

I. A imitação da natureza • **II.** A estética e o destino da arte • **III.** A ideia do belo

4. A imaginação

I. A rainha das faculdades • **II.** A descoberta da cor • **III.** A melancolia • **IV.** A crítica do imaginário

5. O artista

I. A descoberta de Dioniso • **II.** O caso Wagner • **III.** A arte trágica e o "grande estilo"

6. Arte e verdade

I. Coisa, ferramenta, obra • **II.** A essência da obra

7. A Expressão

I. A realidade das coisas • **II.** O mundo da pintura • **III.** A liberdade do artista • **IV.** As vozes do silêncio

Conclusão

Bibliografia sumária

Introdução

Não será necessário recordar a tradicional desconfiança dos filósofos em relação à arte e aos artistas. Em dias ainda não muito distantes, Sartre escreveu belas e iradas páginas sobre o "arrivismo" de Tintoreto e de Ticiano (*Situations*, IV, p.317). Por outro lado, a diversidade das experiências estéticas singulares e a simplicidade do ato criador reclamam, segundo se diz, silêncio e segredo: fraqueza ou privilégio, a arte é irredutível à linguagem e aos conceitos (Gilson, p.298). Mas a filosofia da arte pode nascer porque a própria experiência estética se torna relativa e problemática. Primitiva, exótica, popular, "gótica", "rudimentar", ingênua, a própria arte encarrega-se de fazer explodir, no tempo e no espaço, toda e qualquer definição canônica do belo, que cada ampliação do "museu imaginário" faz surgir como um preconceito. A filosofia da arte não está, pois, na cabeça do filósofo. Ela é reclamada pela história, na verdade bem recente, da definição das "belas-artes" e do prazer "estético", em outras palavras, sensível e subjetivo, que uma obra de arte pode suscitar.

"Arte" é, aliás, uma palavra equívoca. Na Idade Média, as *artes liberais* ensinadas na universidade eram opostas às *artes mecânicas*, as operações quase especulativas do espírito às operações vulgares da mão. A pintura fazia parte, portanto, das artes mecânicas, e o poeta Huteboeuf dizia, pelo contrário: "Eu não sou operário manual". Mas, desde fins do século XIV, em Florença, os pintores reivindicam para a nova pintura nascida de Giotto o status social de uma arte liberal comparável, por seu poder de criação e sua imaginação audaciosa, à poesia (A. Chastel, I, p.363). E Leonardo da Vinci irá ainda mais longe, assimilando a pintura, *cosa mentale*, às "argumentações filosóficas" e à exploração da natureza. Mas somente no século XVIII é que se fará de modo preciso a distinção entre artista e artesão, e as belas-artes passam a ser autônomas (cf. *Les beaux-arts réduits à un même principe*, do padre Batteux, 1746). A classificação, entretanto, permanece incerta, e essa flutuação é, já por si só, reveladora. A palavra "artista" designa primeiramente um homem hábil numa arte mecânica difícil (o relojoeiro, por exemplo); depois, "aquele que trabalha numa arte em que o gênio e a mão devem conjugar-se". As belas-artes, por outro lado, são "filhas do gênio; têm a natureza por modelo, o gosto por mestre, o prazer por objetivo" (*Dictionnaire des beaux-artes* de La Combe, 1752). As belas-artes, fruto da imaginação, fazem parte, portanto, à semelhança da poesia, das artes liberais, que d'Alembert, na *Enciclopédia*, opõe simultaneamente à filosofia e às artes mecânicas. Mas Diderot, em seu elogio de Colbert e das artes mecânicas (verbete "Art"), cita pintores, gravadores e escultores.

Assim, a pintura é o símbolo perfeito dessas inclassificáveis artes do belo, as quais não buscam nem a verdade nem a utilidade, que exprimem, mas em silêncio, que imitam uma realidade imaginária, e que fazem surgir do corpo uma obra mais religiosamente admirada, com frequência, do que as construções exclusivas do pensamento.

1. A IMITAÇÃO

SE A FILOSOFIA DA ARTE COMEÇA COM PLATÃO, ela principia, paradoxalmente, por uma condenação das "belas-artes" e da poesia. Seria simplista demais ver em Platão um filisteu ou um "beócio". Ateniense, ele tinha diante dos olhos muitas obras de arte, o Partenon, por exemplo, concluído pouco tempo antes de seu nascimento. Em seus diálogos, aliás, ele menciona com frequência pintores e escultores, antigos ou modernos (Dédalo, Zêuxis, Fídias etc.) (cf. P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*). Por outro lado, ele recebera, como todos os jovens nobres gregos, uma educação que conferia um lugar eminente aos poetas. O próprio Sócrates fala da "amizade respeitosa" que nutria por Homero (*Rep.*, 595 *b*). Enfim, os diálogos não são, eles mesmos, verdadeiras obras de arte? No entanto, Sócrates baniu o poeta (*Rep.*, 398 *a*) e repudiou simultaneamente a pintura muda e os discursos escritos (*Fedro*, 275 *d*). E apenas a arte egípcia é perdoada aos olhos do Estrangeiro das *Leis* (656 *d*), porque uma legislação severa lhe fixou regras imutáveis.

Mas, para sermos precisos, cumpre dizer que as "belas-artes" não existiam como tais em Platão. Em contrapartida, trata-se frequentemente de arte (*tékhnê*). O *Político* (ou *Estadista*) evoca a arte da tecelagem e analisa a arte de governar; o *Górgias* se pergunta se a retórica não será uma arte, e o *Filebo* coloca a dialética no ápice das artes. Significa isso que a pintura, a poesia, a música não têm um lugar à parte no vasto conjunto da *tékhnê*? Certamente que não, mas tampouco são definidas, como as "belas-artes" modernas, pela expressão da beleza. Inversamente, a beleza quase nunca se encarna, em Platão, nas obras de arte. Depois que a busca da essência da beleza no *Hípias* redundou, ao cabo de uma dialética um tanto seca, numa confissão de fracasso, o *Banquete* revela-nos como o amor dos belos corpos é suscetível de purificar-se em amor da beleza. Mas esses dois diálogos jamais mencionam as obras de arte.

É possível, entretanto, e até necessário partir de Platão, porque a concepção moderna da arte, a qual, a partir do século XVIII, se caracteriza, de um lado, pela vinculação da beleza às produções de certas artes e, de outro lado, por uma definição dessa beleza que a faz nascer de um prazer "estético", mais ou menos puro, mas em todo o caso radicalmente subjetivo, mergulha suas raízes na filosofia platônica. Mediante uma censura que seria ingênuo crer inconsciente, os elementos de uma "estética" estão presentes em Platão, mas reprimidos. É por essa razão que Nietzsche procurou derrubar o platonismo. Nietzsche viu no "platonismo", o qual postula que a verdade é o suprassensível e condena a arte porque esta repousa na aparência sensível, na ilusão e no erro, uma primeira forma de niilismo e de hostilidade à vida. (Mas, ao definir a estética como psicologia e, finalmente, como "fisiologia" da arte, Nietzsche não ficou prisioneiro desse niilismo? Eis a pergunta que Heidegger formula em seu livro sobre Nietzsche.)

I. A mimese

Um texto capital da *República* (X, 595 *a*) permite definir o lugar que ocupam as artes a que mais tarde será reservada a produção da beleza. Sócrates e seus interlocutores fundam, com efeito, uma cidade ideal onde reina a justiça. Chega o momento em que se faz necessário excluir os poetas (398 *a, b*). A poesia, com efeito, é definida pela mimese, a imitação, que não se deve

confundir rapidamente demais com uma concepção naturalista e realista da arte (*infra*, p.102). A definição da arte como mimese liga-se, de maneira mais profunda, à concepção grega do ser e da verdade.

> Quando, de uma coisa que está diante de nós, dizemos, por exemplo, "é uma árvore" (mesmo que esta seja apenas desenhada), estamos dizendo o que essa coisa *é*, reconhecemos-lhe uma identidade e um ser. Esse ser é o que Platão designa por "essência", "forma" ou ideia. A ideia é o que, por sua presença, faz uma coisa ser o que é (uma árvore). O ser, definido como ideia, é permanente e opõe-se, por conseguinte, à mudança e ao devir. Ora, os objetos fabricados (*ta skeúê*), os "utensílios" (uma cama, por exemplo), também possuem uma forma permanente que nos faz reconhecê-los quando os vemos. O "utensílio", o qual deve ser utilizado pela comunidade dos homens (o "povo", o *dêmos*), é fabricado por um artesão, um operário do povo (*dêmiourgós*). Este fabrica a cama com os olhos fixos na ideia de cama, no que deve ser uma cama para ser uma cama. O artesão não produz a própria Ideia e, antes de fazer praticamente o móvel, o artesão deve considerar a ideia à qual seu trabalho está subordinado. Nesse sentido, o artesão é um bom imitador, na medida em que torna presente nos sentidos uma ideia limitada.
>
> Mas imaginemos, como Sócrates, um homem capaz de produzir tudo (*pánta poiein*), de produzir aquilo que cada artesão produz separadamente e até de produzir o que nasce da Terra, todos os animais, o céu e a terra, e mesmo os deuses. Um homem poderoso e admirável, sem dúvida. E, no entanto, esse artesão universal existe, produz todas essas coisas, mas de uma certa maneira. Com efeito, é suficiente, para tudo "produzir", e muito rapidamente, pegar num espelho e passeá-lo (596 *d*). E o pintor será comparado a esse homem com o espelho. O espelho "produz" na acepção grega (*poie în*), torna presente uma coisa, depois outra, tal como são, já que são reconhecíveis. Vemos aqui que *poie în* não significa fabricar.
>
> Contudo, o espelho (e o quadro) não produz as coisas em sua verdade (*ta ónta têi alêtheiai*), mas as coisas "em sua aparência" (*ónta phainómena*). É verdade que o próprio artesão não produz a Ideia da cama. Ora, somente a ideia da cama é coisa real. O artesão que faz uma cama não produz, portanto, a realidade desse "utensílio", mas um análogo. O artesão tampouco chega à cama verdadeira, isto é, à cama que é sempre uma cama. Ao fazer aparecer a ideia, que é a verdadeira cama, na madeira, ele obscurece, na verdade, o brilho original da Ideia. Se a pintura, por conseguinte, é uma arte cuja essência é a mimese, isso não significa que a pintura reproduz, de um modo mais ou menos "realista", uma realidade que seria a dos objetos concretos da existência cotidiana. A pintura é uma certa maneira de produzir por imitação da ideia, como a fabricação artesanal. Portanto, cumpre distinguir a mimese, que é própria da imitação pictórica, da imitação artesanal.

Os ignorantes contentam-se em ver uma multidão de camas concretas. Mas o filósofo, pela consideração de uma cama única, descobre três camas diferentes: a cama "natural" (597 *b*), a cama em verdade, a ideia de cama, depois a cama individual que o artesão fabrica e, finalmente, a cama pintada pelo pintor (*zôgráphos*), tal a Cama pintada por Van Gogh em Saint-Rémy-de-Provence. A ideia de cama é denominada uma cama "natural" (*phýsei*): uma fórmula deveras estranha, dado que a natureza ignora as camas. Mas é claro, neste caso, que a *phýsis*, a natureza em questão, designa o modo que a ideia tem de se manifestar por si mesma, de desabrochar, de se fazer presente. Para explicar esse modo de ser em verdade, Platão recorre à ideia misteriosa de um Deus "operário natural" da essência da cama, da cama única. Os artesãos encarnam essa ideia nas múltiplas camas fabricadas, e o pintor imita, por sua vez, a obra dos artesãos.

A mimese pictórica não é, portanto, apenas imitação. O pintor que não produz utensílios para o uso comum dos homens está mais distanciado da cama, em sua verdade, do que o artesão. A mimese é uma produção subordinada que se define pela distância, pelo distanciamento em relação ao ser, à ideia de cama, à forma não desfigurada.

Com efeito, a diferença entre o artesão e o pintor é capital para o nosso propósito: o artesão fabrica uma cama que tem a unidade, a identidade de uma coisa (598 *a*). O pintor, em contrapartida, apenas pinta, apenas "reproduz" um aspecto da cama, de frente ou de lado etc. Portanto, o pintor imita o real, não como este é, mas como aparenta ser. Ele pinta um *phántasma* (598 *b*). A pintura define-se, pois, por seu distanciamento do real e do verdadeiro, produz um

simulacro, um ídolo (*eídôlon*).

O que é verdade para a pintura é também verdade para a poesia e, em última instância, define a arte (no sentido moderno) em relação às outras produções.

O poeta parece ter, com efeito, uma vasta competência; ele canta maravilhosamente as belas ações, a coragem, a nobreza do comando. Mas, tal como o pintor e o homem com o espelho, ele apenas produz simulacros. "Todos os praticantes da poesia são 'imitadores' que produzem simulacros de virtude" (600 *e*).

É verdade, portanto, que a *tékhnê*, em Platão, não designa a arte na acepção moderna do termo, nem mesmo uma técnica. A arte (se conservarmos essa tradução tradicional) designa um saber, um *savoir-faire* refletido e fundado no raciocínio que se opõe à rotina (*tribê*) (*Górgias*, 463 *b*; *Fedro*, 260 *e*), e o *Filebo* distingue as artes da medida e do número (a arquitetura) e as artes que repousam na experiência, na intuição e na conjetura (56 *a*): a música, a medicina, a agricultura etc. Mas o texto da *República* permite definir aquilo a que os modernos chamam as belas-artes: sua essência é a mimese. A essas artes, Platão critica-lhes o fato de serem, simultaneamente, móveis demais e imóveis demais, de produzirem a aparência do todo, mas de fazê-lo fixando-se numa só perspectiva, num único ponto de vista.

Vários textos do *Sofista* permitem precisar a natureza dessa mimese: esse diálogo divide, com efeito, as artes (265-266) em artes de aquisição (a caça etc.) e em artes de produção. Por sua vez, estas últimas são divididas em produção de coisas reais e em produção de simulacros (*eidôla*), por exemplo, os quadros (266 *a*), os quais são como sonhos humanos para uso de pessoas despertas. Por uma analogia que irá por largo tempo perseguir obsessivamente a história do pensamento da arte, o quadro é aqui concebido como o simulacro de um objeto *fabricado* pelo homem (Platão ignora a paisagem). É comparável, pois, à sombra, simulacro de um objeto *natural* criado por Deus. Mas a dicotomia introduzirá uma nova distinção na arte da mimese (266 *d*; cf. 235 *d*-*236 c*), com a simulação, ou arte da cópia "conforme", de um lado, e a arte da aparência ilusória, do outro. O artista pode, de fato, realizar um ícone (*eikôn*), uma reprodução que obedeça às proporções (em grego: à "simetria") do modelo, às suas dimensões reais (*Leis*, 668 *e*). O artista cria assim uma obra verdadeira que respeita, por exemplo, o cânone das proporções do corpo humano fixadas por Policleto. Mas o artista também pode, renunciando a essa verdade objetiva, procurar uma semelhança puramente aparente, o *phántasma* que produzirá a ilusão: é a arte "fantástica". Por exemplo, o escultor pode deformar as proporções de um grupo destinado a ser visto de longe: ele leva em conta o ponto de vista do espectador.

Na verdade, Platão não condena as artes enquanto artes; o seu gosto conscientemente arcaizante leva-o a condenar o ilusionismo da arte revolucionária de sua época, na qual ele vê uma concepção estritamente humanista, relativista, próxima dos sofistas. E, por uma inversão muito evidente, na Florença do *Quattrocento*, Alberti justificará a construção do "quadrado de base" na *perspectiva artificialis* mediante um relativismo inspirado em Protágoras, que faz do homem a medida de todas as coisas.

Se compararmos (Gombrich, *A arte e a ilusão*) a permanência das obras egípcias (cujo caráter intencionalmente esquemático e "conceptual" se explica por sua função essencialmente religiosa) com a rápida evolução da escultura grega dos séculos VI

ao IV, veremos que Platão se recusa, de fato, a aceitar a nova função atribuída às imagens e essas "conquistas do naturalismo" (p.157), cuja "verdade" é indissociável da mentira que constitui sua condição implícita. Ora, uma das novidades mais flagrantes dessa "revolução" ilusionista que assinala os primórdios da arte ocidental consiste no que Platão designa, por diversas vezes, como *skiagraphía*, a arte do *trompe-l'oeil*, da aparência enganadora capaz de dar ao espectador a ilusão de profundidade, seja pela perspectiva linear, seja pelo modelado de sombra e luz, seja ainda pelo jogo das cores. A invenção da perspectiva linear propriamente dita é atribuída a um certo Agatarco (cerca de 460 a.C.), que, segundo Vitrúvio (*Da Arquitetura*, VII, Prefácio), teria pintado para Ésquilo cenários de tragédias mostrando a fachada e as paredes laterais de edifícios. Demócrito e Anaxágoras teriam então definido as regras dessa técnica nascente da cenografia, a qual, por diferente que seja da *costruzione legittima* codificada pelos florentinos do século XV, nem por isso deixa de ser um primeiro modo de interrogar, por meio da arte, aquilo a que Merleau-Ponty chamará a profundidade do Ser. (Sobre o problema da perspectiva na Antiguidade, ver E. Panofsky, *La perspective comme forme sym-bolique*, e J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*.)

O outro elemento essencial da arte do *trompe-l'oeil* condenado por Platão é o modelado, que Apolodoro, o Esquiágrafo, teria levado à perfeição. A sombra (*skiá*) não designa aqui, de fato, a sombra que acompanha exteriormente o objeto mas a passagem gradual sobre ele da luz à sombra. Assim, Zêuxis teria descoberto o que os pintores chamam o reflexo. Considerado o mestre da harmonia e da mistura de cores, Zêuxis de Heracleia também foi, provavelmente, o inventor da pintura de cavalete, com a qual a imagem deixa de ser a encarnação de uma essência eterna a fim de se voltar para a contemplação sujetiva de um amador de arte. Conhece-se, sem dúvida, a famosa anedota que resume os prestígios suspeitos dessa excessivamente hábil "imitação da natureza": Zêuxis pintara cachos de uvas tão perfeitos que os pássaros vinham dar-lhes bicadas. Mas o seu rival Parrásio tinha pintado uma cortina colocada sobre um cavalete num *trompe-l'oeil* tão magistral que Zêuxis, iludido, tentou em vão levantá-la (Plínio, *História natural*, XXXV, 36, 5; Hegel, *Introdução*, p 47; Gombrich, *op. cit.*, p.259).

Mesmo que na *República* se indague a que função da alma atribuir esse "erro visual ocasionado pelas cores" (602 *c*), Platão considera menos esse fenômeno da "impressão" enganadora para o olho um problema psicológico do que uma "perturbação" (*tarakhê*) da alma, e é pelo fato de "estar ligada a esse desagradável estado da natureza que a pintura ilusória (*skiagraphía*) não se encontra longe de ser uma feitiçaria (*goêteía*)" (*Rep.*, 602 *d*). Com efeito, o *trompel'oeil* deve ser visto de uma certa distância (*Teeteto*, 208 *e*) e de um certo ponto de vista. Se se estiver perto demais, a impressão desaparece e a ilusão dissipa-se na confusão, como os falsos prazeres (*República*, 586 *b, c*). Platão condena, portanto, essa arte moderna cuja essência é a mimese, porque gera o sentimento do real mas segundo um único ponto de vista ao passo que a contemplação das ideias, das verdadeiras realidades, evoca o movimento de um homem que admira estátuas. Uma vez que, por definição, a imitação não pode ser perfeita, porquanto a perfeição destruiria a imagem e redundaria na identidade (*Crátilo*, 432 *b*), a imitação bem-sucedida do *trompe-l'oeil* é, pois, simultaneamente verdadeira e falsa; ela é e não é (*Sofista*, 240 *b, c*): consiste num perturbador entrelaçamento de ser e de não ser, um *mê ón*.

II. A sedução da arte

Assim, Platão reúne o pintor, o poeta e o sofista numa mesma definição do *trompe-l'oeil*, da aparência enganadora e dúplice. Todos eles são ilusionistas cuja pretensa competência universal é um fantasma tão irreal quanto o reflexo sobre o metal polido do espelho. Mas esse espelho que é a arte mimética não deixa de fascinar e sua magia não é uma metáfora. Esse ser menor que é a ilusão exerce, paradoxalmente, um fascínio que a filosofia deve dissipar de maneira assídua, incansável. A arte faz esquecer as verdadeiras realidades (para as quais a Beleza reconduzirá). A palavra grega para designar as cores do pintor (*phármakon*) não evoca igualmente o filtro do feiticeiro? Platão, quando condena a pintura como uma arte da qual a mimese é a essência, tem, portanto, uma consciência muito nítida do poder da estética, se quisermos entender assim a redução da obra de arte a um objeto que provoca certos estados psicológicos, certos "afetos", e que se dirige à sensibilidade e, em última análise, ao corpo do homem (cf. *Rep.*, 605 *c*-606 *d*). "A estética nada mais é do que uma fisiologia aplicada"; esta fórmula de Nietzsche em *Nietzsche contra Wagner* já esclarece as relações entre Platão e a arte. Mas a Beleza tem em Platão o efeito inverso: ela desvia da sensibilidade e do corpo.

Na cidade ideal que o Estrangeiro funda tão cuidadosamente nas *Leis*, a música (acompanhada necessariamente de cantos e danças) desempenha um papel essencial na educação moral dos jovens cidadãos (II, 654 *b*). A arte exerce sobre o corpo e as paixões uma influência que o legislador deve regulamentar e utilizar à maneira dos regimes que a medicina hipocrática recomendava que se seguissem para gozar de boa saúde (*Leis*, 797 *d, e*). Assim, "o motivo pelo qual a cultura musical é de uma excelência soberana" é que "nada mergulha mais profundamente no âmago da alma do que o ritmo e a harmonia" (*Rep.*, 401 *d*). Mas esse belo elogio da música – dádiva de Apolo – é acompanhado de uma severa regulamentação dos banquetes e do uso do vinho, o que revela, como viu Nietzsche, uma consciência muito nítida dos poderes de Dioniso (672 *d*). Sócrates, que é o único a conservar a cabeça desanuviada e a mente lúcida quando do banquete com Alcibíades e Aristófanes, apresenta-se desde logo como aquele que resiste às seduções irracionais da arte e devolve à música sua função apolínea de educação das paixões. A dialética e a ironia têm, primeiro, a função negativa de uma purgação, de uma *catarse*. Mesmo que Mênon e Alcibíades evoquem a magia paralisante do próprio Sócrates, este é, de maneira bastante vertiginosa, um falso imitador, um artista irônico que desperta em vez de entorpecer, transformando sua ignorância consciente em espelho das opiniões demasiado apressadas dos seus interlocutores. Daí a secular disputa entre a filosofia e a poesia de que nos fala a *República* (607 *b*). Com uma certa brutalidade, Sócrates declara que Ion, o rapsodo, interpreta Homero sem arte nem saber (*Íon*, 532, *c*), de maneira irracional e em virtude de algum instinto (*Apologia*, 22 *e*). Os poetas não sabem literalmente o que dizem, assim como os pintores não conhecem o que pintam. Mas o artista inspirado pelas Musas pode também ser como que um adivinho que chega a uma intuição que supera a razão discursiva: Sócrates o diz no final do *Mênon*, talvez com uma ponta de ironia, mas o Estrangeiro das *Leis* é muito claro:

> É que a raça poética, que é divina, possuída de um Deus quando canta seus hinos, atinge em todas as ocasiões, com o concurso de algumas das Graças e de certas Musas, os fatos que se produzem na ordem da realidade (682 *a*).

E o segundo discurso de Sócrates no Fedro sugere que o delírio (*manía*) que habita o poeta e o distingue do versejador é um benefício dos Deuses (245 *a*). Somente Heidegger, talvez, terá pela dignidade do poeta o respeito de Platão por Homero, mas a condenação da arte, cuja essência é a *mímesis*, é nele bem mais nítida:

> Que o seguinte seja, entretanto, bem entendido: no caso em que a poesia imitativa, que visa ao prazer, tivesse alguma razão merecedora de crédito para justificar a necessidade de sua presença num Estado regido por boas leis, seria com júbilo que pelo menos nós a acolheríamos, tendo perfeita consciência, com efeito, do encanto mágico que ela exerce sobre nós, pessoalmente! Não importa! O que se julga ser o verdadeiro, impiedoso é traí-la (607 *c*).

III. O belo e a criação artística

Platão não ignora, portanto, o que denominamos as belas-artes, e nele se encontra, inclusive, uma análise dos efeitos psicológicos e fisiológicos da arte, assim como uma descrição do entusiasmo poético que as "estéticas" setecentistas (por exemplo, a de Diderot) reencontrarão. Mas Platão define essas artes não pela Beleza mas pela mímesis, ou seja, por uma inferioridade ontológica, pelo distanciamento das verdadeiras realidades, das ideias, às quais a Beleza, por um movimento inverso, deve reconduzir. Quer isso dizer que a concepção platônica da Beleza é estranha aos nossos propósitos? As coisas, evidentemente, não são assim tão simples.

O enfoque platônico (didaticamente explicado no *Hípias*) consiste em reunir a multiplicidade de belas coisas na unidade da essência do belo, do que, pela sua presença, faz parecer bela cada uma das coisas em que ele está presente (294 *a*). Ora, esquematizando, podem ser dadas três respostas à questão da essência do belo, do ser do belo:

a) Platão reconhece, em primeiro lugar, a existência de coisas que são belas por si mesmas, porque fornecem um prazer sem mistura (*Filebo*, 51 *a*), ou seja, um prazer puro que não nasce da cessação de uma dor ou aflição. As cores e as formas geométricas, tal como os sons e os perfumes, são belos nesse sentido, por um acordo em que o sofista Hípias acredita, por um instante, encontrar a essência da beleza (*Hípias*, 298 *b*). De fato, encontramo-nos aqui no limiar da estética moderna, a qual fundamenta a beleza na experiência de um prazer. Melhor ainda, Sócrates constata que o belo é uma concordância que resulta essencialmente do ouvido e da vista. Portanto, acaba formulando uma pergunta em que está como que esboçada a estética kantiana: por que, com efeito, "separar do agradável esse outro agradável que, segundo vós, possui a qualidade de ser belo, ao passo que, a propósito das outras sensações, aquelas que se relacionam com os alimentos, as bebidas, o amor, com tudo o que é ainda do mesmo gênero, não dizeis uma só palavra sobre a sua beleza?" (208 *d, e*). Mas Sócrates envereda por outro caminho, perguntando-se se o prazer que a vista e o ouvido propiciam é melhor e, portanto, se não existirá um prazer "útil" (303 *e*). O prazer puro seria belo porque pressupõe um corpo liberto da necessidade e convida a procurar uma outra realidade?

A recusa em Platão de uma estética no sentido moderno é ainda mais nítida se acompanharmos a demonstração do Estrangeiro nas *Leis*, que se indaga se o prazer deve ser o critério que permite julgar as artes de imitação e, em particular, a música (668 *a*). O prazer que pode dar uma arte de imitação é uma arte relativa (e não um prazer absoluto, como o prazer sem mistura), porque nasce da semelhança (*Leis*, 667 *d*). Assim, não se deve julgar uma imitação tomando por único critério o prazer que ela dá. Esse prazer, o encantamento, está submetido demais à variabilidade de opiniões e gostos. Uma arte da imitação deve ser julgada em função da retidão de sua obra, ou seja, de sua verdade, de sua conformidade a um modelo que importa conhecer de antemão. A música acompanhada de movimentos ritmados do corpo imita uma temperança virtuosa (uma ideia que será retomada por Alain), e essa imitação, pelos movimentos do corpo, da temperança e da disciplina das paixões, é uma coisa eminentemente boa e útil para a educação dos jovens (669 *a*). O prazer estético nasce, portanto, do espetáculo da conformidade a um modelo que é belo pela justa proporção que há nele (pois que se trata da temperança).

b) A beleza, num sentido mais intelectual e menos vinculado aos sentidos, pode residir, portanto, na justa proporção das partes e na harmonia do todo (*harmonía* designa a oitava em Pitágoras, cf. *Fédon, 85 e*). É pela salvaguarda da medida certa que as artes obtêm realizações boas e belas, diz o *Político* (284 *b*). "Por toda a parte, medida e proporção têm por resultado produzir a beleza e alguma excelência" (*Filebo*, 64 *e*). Mas a arte que é assim capaz de produzir uma coisa bela não é a arte das belas-artes e da estética. É verdade que Sócrates, na *República*, evoca o trabalho do artista que pinta uma estátua (como as *Kórai* da Acrópole), dizendo: "Cumpre aplicar a cada parte a cor apropriada a fim de realizar a beleza do todo" (420 *d*, *e*). Mas essa beleza não é própria da obra de arte: ela pertence às produções do arquiteto, do construtor de navios, bem como às do pintor (*Górgias*, 503 *e; Fédon, 86 c*). A beleza é definida, com efeito, como a realização de uma ordem intelectual:

"Cada um deles propõe-se uma certa ordem quando coloca em seu lugar cada uma das coisas que tem de colocar, e obriga uma a ser o que convém à outra, ou a ajustar-se a ela, até que esse conjunto constitua uma obra que realiza uma ordem e um arranjo" (*Górgias*, 503 *e*).

c) Mas essa obrigação recíproca das partes e essa harmonia do todo que constituem uma forma de beleza intrínseca, interna, assentam na conformidade a um fim. O casco de um navio pode ser absolutamente belo porque tem um desenho harmonioso, mas essa beleza é relativa na medida em que a curvatura do casco deve estar em perfeita conformidade com a sua função: oferecer o mínimo de resistência ao curso etc. A beleza torna-se então mais intelectual ainda, porque é a apreensão de uma relação. Nesse sentido, a colher de madeira de figueira é bela porque está perfeitamente adaptada à sua função (*Hípias*, 290 *d*). A essência de beleza seria assim o útil (*Górgias*, 474 *d*). Por conseguinte, a beleza já não é absoluta, como aquela que suscitava um prazer puro: a beleza é relativa a um bem com o qual o objeto belo concorda.

A essa assimilação da beleza ao útil, ou seja, a um poder, à faculdade de produzir alguma coisa, Sócrates apenas pode opor um curioso argumento que reaparecerá, metamorfoseado, em Kant: o belo é o útil, mas uma vez que o útil é o agente cuja ação produz um bem e que o produto de sua ação, cumpre concluir que o belo é distinto do bem, tal como o meio do fim. Da beleza absoluta (imediata) do prazer puro dos sentidos, passamos à beleza que promana da apreensão intelectual da medida exata e da harmonia, depois a essa beleza relativa (como já é o caso das artes de imitação) cuja essência é a utilidade, ou seja, a faculdade de se conformar a outra coisa, que é um bem. Mas esse movimento que nos desliga dos sentidos (sem negar, como os cínicos, a realidade do prazer) (*Filebo*, 44, *b, c*), e que nos conduz, pouco a pouco, para uma busca intelectual do

verdadeiro bem, não será, em última instância, o aspecto mais precioso do belo?

As coisas são belas por sua participação na ideia do belo, uma ideia única e permanente, à qual se chega no final de uma ascensão dialética descrita no *Banquete*. Mas essa ideia do belo, conforme nos é mostrado no *Fedro* através de um mito, tem o privilégio de manifestar-se aos sentidos por simulacros claros. As coisas belas, portanto, só são belas porque conduzem, pouco a pouco, aquele que as ama a procurar a unidade delas, a buscar para além dos sentidos a essência que faz essas coisas serem belas. Ora, as coisas belas são belas porque, de um modo mais transparente do que as coisas que têm outras qualidades, elas conduzem a alma para além do corpo, para a verdade suprassensível. Os aspecto mais importante da definição da beleza é, de fato, a busca da unidade dessa definição através da multiplicidade de belas coisas sensíveis.

Existe, pois, em Platão, uma arte do belo, mas essa arte é a dialética, a arte suprema segundo o *Filebo*, e não uma das belas-artes no sentido moderno (saber produzir belas coisas que dão prazer). A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências. A Beleza, por outro lado, embora sensível, não é própria das obras de arte e conduz, de fato, à ascese. A arte de imitação, sob esse ponto de vista, é sobretudo um obstáculo à busca da Beleza, dado que convida, primordialmente, a permanecer no mundo sensível que ela reproduz.

Eros é o amor da Beleza: amor da beleza dos corpos, da beleza do espírito, das leis e das ciências, enfim, da própria Beleza (*Banquete*, 210-211). As artes não desempenham nenhum papel nessa purificação do desejo, mas Eros, esse demônio "hábil como um feiticeiro, inventor de filtros mágicos" (203 *d*) e, portanto, um pouco sofista, não será uma espécie de artista divino?

O Amor, segundo Diotimo, entre o saber e a ignorância, é animado de um desejo de imortalidade, o qual assume no começo a forma sexual de um desejo de procriação, mas que, purificado ou "sublimado", converte-se no desejo de fazer uma obra de educação. De cada vez, a beleza tem por estranho efeito engendrar "belos discursos" (210 *d*), Trata-se aí de um desejo propriamente humano que os Imortais não podem conhecer mas que se manifesta por uma superação do mundo sensorial. A dialética do *Banquete* esboça, portanto, uma descrição da criação artística que os neoplatônicos prolongarão e se reencontrará em Proust. Estamos longe da simples *mímesis*, com efeito, quando o escritor Bergotte, instantes antes de morrer, descobre no "pequeno trecho de parede amarela" de um quadro de Vermeer a justificação do seu trabalho de escritor e uma exigência quase ética, mas aparentemente gratuita, uma obrigação que parece pertencer a um mundo "inteiramente diferente deste e do qual saímos para nascer nesta terra". E é sua obra que assegura a Bergotte, desde o dia de sua morte, uma imortalidade puramente humana (Proust, III, p.187).

2. O PROBLEMA DA ESTÉTICA

O PROBLEMA DA ARTE, o qual nos parece hoje em dia começar com Kant, não está, porém, de modo explícito, no centro da obra que o formula pela primeira vez. Mesmo que na *Crítica da faculdade de julgar* se encontrem os elementos de toda a estética (uma definição do Belo, uma teoria do gênio e uma classificação das belas-artes), não constituem as belas-artes o objeto essencial dessa terceira crítica (1790). Para começar, a primeira parte, a única que diretamente nos interessa (a "Crítica da faculdade de julgar estética"), está dedicada à exposição e à dedução transcendentais do julgamento do gosto, do julgamento que postula que uma coisa é bela. Ora, para Kant, são belos, sobretudo, os seres naturais (as flores, o canto dos pássaros, os cristais). Por outro lado, a arte designa geralmente em Kant a "técnica", de acordo com a tradição que faz do latim *ars* a tradução do grego *tékhnê*. Assim, a obra de arte (*Kunstwerk*) denomina o artefato, o produto de uma intenção, e não o objeto criado para ser belo (Kant, 1790, p.76, nota 2). Mas cumpre ir mais longe.

A arte, com efeito, opõe-se à natureza na medida em que a produção de uma "obra de arte" (o fazer) se distingue do simples efeito natural, do agir, porquanto supõe uma liberdade que coloca a razão na base de suas ações. A obra deve sua forma a um fim que é pensado antes que essa obra seja realizada. A arte, na acepção definida por Kant, que poderia opor, como faria Marx mais tarde, o arquiteto à abelha, é reservada, portanto, ao homem. Mas há casos em que certos seres naturais parecem dever sua configuração (tanto sua forma aparente quanto sua organização interna) a uma operação de arte. Eles manifestam uma finalidade que não se pode relacionar com um fim consciente, pensado por um entendimento, mas que está em contradição com a concepção estritamente mecanicista da natureza que domina a *Crítica da razão pura especulativa*.

> É de modo mecânico que a natureza, enquanto simples natureza, procede relativamente às suas produções consideradas agregados, mas é de modo técnico, ou seja, ao mesmo tempo como arte, que ela procede a respeito de tais produções, se elas forem consideradas sistemas: assim as cristalizações, as figuras variadas ou a estrutura interna dos vegetais e dos animais (Kant, 1789, p.40).

A descoberta dessa finalidade (*Zweckmässigkeit*) na natureza, dessa unidade sistemática tanto no interior como no exterior dos seres vivos, não implica o repúdio do mecanismo da primeira crítica, porque essa finalidade que não se pode na verdade explicar por um fim real, por um projeto pensado anteriormente, nada mais é, em suma, do que uma ficção. É neste ponto, com efeito, que intervém a distinção tão importante entre a faculdade de julgar determinante e a faculdade de julgar reflexiva.

I. O gosto como problema

A faculdade de julgar em geral é a faculdade que permite relacionar o particular com o universal. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) já é conhecido, o particular nada mais é do que um caso da lei. O julgamento é *determinante*. Em contrapartida, o julgamento reflexivo só dispõe do particular e deve encontrar o universal. O particular torna-se o exemplo que precede, para nós, a lei e permite descobri-la (Kant, 1789, p.32; 1790, p.27 ss.). O julgamento é então *reflexivo*. A faculdade de julgar reflexiva não permite, portanto, explicar a natureza pela aplicação determinante de um conceito; ela organiza o conhecimento que podemos ter da

natureza pressupondo nela uma causalidade do conceito em relação ao seu objeto, em outras palavras, uma técnica da natureza, uma arte da natureza.

Essa faculdade de julgar reflexiva, distinta do simples "bom senso", do julgamento que é tão só a aplicação de conceitos apriorísticos do entendimento, apresenta problemas que, aos olhos de Kant, justificam uma terceira crítica: essa faculdade de julgar particular terá um princípio a priori que lhe é próprio, um conceito pelo qual nenhuma coisa é conhecida e que só servirá de regra exclusivamente para ela? Esse princípio, se existe, será constitutivo ou apenas regulador? Ora, esse "embaraço" a respeito do princípio que rege esse uso particular da faculdade de julgar encontra-se principalmente em certos julgamentos reflexivos – os julgamentos estéticos relativos ao belo e ao sublime na natureza e na arte, *stricto sensu*.

A solução que Kant encontrará na crítica da faculdade de julgar reflexiva para o enigma que a beleza e a organização sistemática dos seres vivos representam terá duas fontes diferentes: a primeira é interna e provém do sistema kantiano; a outra é de ordem histórica e consubstancia-se na questão da estética no século XVIII.

Vejamos, em primeiro lugar, a influência do sistema. Kant divide o espírito em três faculdades irredutíveis (1789, p.76; 1790, p.26): *a*) a faculdade de conhecer (com o entendimento, a razão e a faculdade de julgar; *b*) uma "faculdade" menos espontânea, mais receptiva, o "sentimento" de prazer e de aflição, o qual corresponde a um recrudescimento ou a uma redução das "forças vitais". (Com o "afeto", a consciência descobre a união da alma e do corpo.) Enfim, *c*) a faculdade de desejar (denominada "vontade" quando pode ser determinada por conceitos). Ora, cada uma dessas três faculdades do espírito está submetida à lei de uma das faculdades de conhecimento: o entendimento legisla a priori para a faculdade de conhecimento teórico (como o mostrou a *Crítica da razão pura especulativa*) e a razão legisla a priori para a faculdade de desejar (*Crítica da razão prática*). A harmonia do sistema permite, portanto, supor que a faculdade de julgar legisla a priori para o sentimento de prazer e de pena. A faculdade de julgar "preenche", pois, "uma lacuna no sistema de nossos poderes de conhecer" e permite entrever "um sistema completo de todas as faculdades do espírito" (1789, p.76), Com efeito, ela torna possível a passagem do entendimento à razão e lança, portanto, uma ponte sobre o abismo que separa a natureza e a liberdade. Vê-se, pois, o lugar que a análise do julgamento reflexivo ocupa no sistema kantiano. De fato, como o Prefácio nos mostra, ela conclui a obra crítica que "sonda o solo do edifício" e abre caminho para a ideia de um sistema de filosofia pura, para uma metafísica (da natureza e dos costumes). Nesse edifício que Kant quer construir, a crítica da faculdade de julgar reflexiva, a qual não subministra conhecimento, não teria, entretanto, lugar algum. Trata-se, pois, de uma andaimaria última: antes de construir a doutrina, cumpre conhecer todos os princípios independentes da experiência. É assim que Kant anuncia a Reinhold, numa carta de 28 de dezembro de 1787, a descoberta de um novo princípio a priori:

> … Quando procedo a novas investigações, encontro o meu sistema não somente de acordo consigo mesmo mas ainda … se tenho dúvidas, por vezes, sobre o método de investigações envolvendo um novo assunto, basta reportar-me a esse catálogo geral dos elementos do conhecimento e das faculdades da alma que lhes correspondem para receber esclarecimentos que não esperava. É assim que me aplico atualmente à elaboração de uma Crítica do gosto, tendo descoberto nessa oportunidade uma nova espécie de princípio a priori (cf. Kant, 1790, p.7).

É difícil escapar neste ponto a uma certa vertigem, visto que a análise da natureza como

sistema e, portanto, da arte na natureza, permite a Kant construir e consolidar o seu próprio sistema, a sua "metafísica", segundo uma arte dos sistemas, uma "arquitetônica" que se aparenta com a arte física da arquitetura!

Em todo o caso, o problema cuja solução Kant anuncia triunfalmente em sua carta a Reinhold, o problema do gosto, e outras palavras, do julgamento reflexivo estético, vincula-se de modo original às reflexões setecentistas sobre a estética. Assim, cumpre agora esclarecer essa influência histórica. Como situar, de fato, o gosto? No começo, Kant encontra-se (por volta de 1770) diante de uma alternativa: é preciso escolher entre o empírico e o a priori, a sensação e o entendimento, o psicológico e o racional puro. Ora, é claro que o julgamento do gosto tende a distinguir-se do agradável puro e simples. Ele quer atingir uma certa universalidade, quer ser repartido, compartilhado. Mas, por um outro lado, o gosto cultiva-se, só uma longa experiência apura suas regras e não pode, portanto, ser confundido com o julgamento do entendimento, que é um conhecimento. Tal é o problema que se apresenta a Kant quando medita sobre uma "crítica do gosto" e que ele resolve com a *Crítica da faculdade de julgar*: encontrar para o gosto regras que não sejam empíricas mas que tampouco sejam legisladoras (cf. *Lógica*, p.13). Pois a crítica do gosto de um homem probo não deve ser uma doutrina com prescrições e cânones, nem poderia ser uma ciência a priori. Kant, nesse ponto, é bem o herdeiro do século XVIII na medida em que recusa essa estética clássica que o próprio título da obra de Batteux resume: *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746). Se é possível reencontrar nessa visão sintética o ideal cartesiano de *mathesis universalis*, o próprio princípio (a imitação da bela natureza, cf. Diderot, p.406) mal esconde uma contradição: "Honra-se a natureza … mas inserem-se no quadro que se faz da 'bela natureza' todos os traços da convenção social" (Cassirer, p.291). Eis por que a reflexão sobre a beleza no século XVIII assume, de preferência, a forma de uma descrição da *consciência* estética, da impressão produzida pela obra. Buscar-se-ão, portanto, explicações antropológicas ("Sob o despotismo, a beleza será a do escravo", observa Diderot em seus *Essais sur la peinture*, p.700), mas sem ceder ao relativismo puro, contra o qual Hutcheson invocará um "senso comum".

Ora, é evidente que Kant prefere essa concepção antropológica e psicológica (que ele retoma em suas *Observações sobre* o *sentimento do belo e do sublime*) a toda e qualquer tentativa de "submeter o julgamento crítico do Belo a princípios racionais e elevar suas regras à dignidade de uma ciência".

> É por essa razão que, numa nota importante da Estética transcendental da *Crítica da razão pura* (p.54), ele se recusa a seguir Baumgarten e qualificar de "estética" aquilo a que outros chamam a "crítica do gosto". O "excelente analista" teria, num vão esforço, tentado estabelecer uma ciência do sensível sob a forma de uma estética. Kant prefere reservar a palavra "estética" para a análise das formas a priori da intuição (o espaço e o tempo) que atuam no conhecimento objetivo pelo entendimento – o que é um outro domínio muito diverso.

No domínio do "gosto" (como na teoria do conhecimento), as concepções psicológicas dos empiristas ingleses representam, portanto, um desafio para Kant: sem transformar dogmaticamente a crítica em doutrina, em ciência a priori, como garantir, apesar de tudo, a validade universal dos julgamentos estéticos refletidos, do "gosto" civilizado? (É essa a censura essencial que Kant faz ao ensaio de Burke, *On the Sublime and the Beautiful*: a análise "fisiológica" não permite explicar a universalidade do julgamento do gosto.)

II. O belo e o sublime

O gosto é a "faculdade de julgar o belo". É um julgamento. Para estudá-lo, Kant, com um grande espírito de sistema, segue a tabela de julgamentos que organizou na analítica transcendental dos conceitos da *Crítica da razão pura*, embora os julgamentos estéticos sejam precisamente irredutíveis aos julgamentos lógicos. Os quatro aspectos do julgamento que ele retoma (a qualidade, a quantidade, a relação, a modalidade) vão, entretanto, levar a quatro definições complementares do belo.

1. A primeira definição é deduzida da qualidade do julgamento do gosto; o belo é o objeto de uma satisfação desinteressada. Fórmula célebre, mas, a bem dizer, estranha. Com efeito, o gosto é um julgamento "estético". Opõe-se, portanto, ao julgamento "lógico", ao julgamento de conhecimento, pois relaciona-se com o que existe em nós de mais individual, e mais irredutível ao conhecimento: o sentimento "vital" do prazer e do sofrimento. No gosto, o indivíduo não formula, portanto, um julgamento sobre o objeto; ele diz como é "afetado" por uma representação. Mas descobre-se então que existe um prazer puro (tal como há uma intuição pura), uma satisfação (*Wohlgefallen*) desinteressada, a qual não está ligada à representação da existência dessa coisa.

> Posso muito bem, ao ver um palácio, preferir as churrascarias, ou, à maneira de Rousseau, indignar-me com a vaidade dos grandes, ou achar a construção incômoda. Mas, se me perguntam se esse palácio é belo, "desejam unicamente saber se a mera representação do objeto é acompanhada em mim por uma satisfação, por mais indiferente que eu possa ser à existência do objeto dessa representação" (1790, p.50). E essa satisfação é, de imediato, um prazer puro! Nada de sublimação.
>
> Assim, a beleza do objeto é, de maneira definitiva, distinta do que podem ter de agradável a fruição e o consumo de um objeto, assim como do valor que ele pode ter para a moral. Enquanto a fruição animal é interessada e o bem razoável é "interessante", a beleza apenas propicia uma satisfação livre, um *favor* que é nada menos do que a indiferença e deixa, pelo contrário, o objeto "subsistir livremente" (Hegel) (cf. Heidegger, *Nietzsche*, I, p.126 ss.).

2. A segunda definição ("É belo o que agrada universalmente sem conceito") é uma consequência importante da primeira. Na medida em que a satisfação que lhe deu a representação do objeto é "livre" de qualquer interesse, aquele que julga é levado a atribuir a cada um uma satisfação semelhante. Daí o paradoxo essencial do julgamento estético, do ponto de vista de sua quantidade: embora o julgamento estético não constitua um conhecimento objetivo e recaia apenas sobre as relações entre a representação e o sujeito, ele é, não obstante, implicitamente considerado como válido para todos. Por essa pretensão surpreendente que será o objeto de uma "dedução", ou seja, de uma legitimação, o julgamento estético revela-nos uma universalidade subjetiva que separa definitivamente o belo do agradável. Um julgamento estético que depende dos sentidos (*Sinnenurteil*) permanece subjetivo: "A cor violeta será doce e amável para este, morta e sem vivacidade para aquele." Em contrapartida, quando, num julgamento estético "refletido", diz-se que uma coisa é bela, julga-se também para outrem. Fala-se então da beleza como de uma propriedade das coisas e exige-se a adesão dos outros. Essa universalidade subjetiva, que instaura uma comunicação paradoxal do prazer, é de importância capital para o desígnio "transcendental" de Kant, já que permite escapar, ao mesmo tempo, ao empirismo (pois essa universalidade é uma Ideia, uma antecipação, e não o produto de alguma sondagem empírica) e ao dogmatismo (visto que não tem sua origem em conceitos).

A contemplação desinteressada da beleza não é um conhecimento (Kant rompe aqui com a

tradição platônica). Mas coloca em ação, para si mesmas, as condições subjetivas de todo conhecimento. Ora, um conhecimento objetivo realiza-se pela união do entendimento e da imaginação num conceito. É o esquematismo. Com o julgamento estético refletido, o homem descobre o acordo recíproco e interior de suas faculdades de conhecimento num jogo livre que não está submetido à regra de um conceito.

3. A terceira definição decorre da consideração, no julgamento estético, da relação (com um fim). Com efeito, a beleza é definida como "a forma da finalidade de um objeto, na medida em que ela é percebida neste sem representação de um fim". Essa definição da beleza como finalidade sem fim, "formal", leva-nos ao âmago do pensamento kantiano, porquanto fornece um princípio transcendental do gosto e relaciona, de fato, a beleza com a presença no objeto das marcas de uma arte.

> A finalidade é uma noção formada a partir da experiência humana da arte (em geral). A finalidade (*nexus finalis*) supõe a existência de uma certa relação entre o efeito e sua causa, uma "causalidade por conceitos" que se opõe à causalidade mecânica (*nexus effectivus*) e ao seu princípio, que estabelece que a causa precede necessariamente o efeito (*Crítica da razão pura*, "As analogias da experiência"). Se um homem construiu uma casa, ele teve em si a representação (o conceito) do efeito desejado, do fim que podia realizar e que o determinou a juntar as pedras e a reuni-las num conjunto organizado. A representação do efeito precedeu a causa (o trabalho do homem). A ordem da causalidade natural e cega é invertida por essa previsão. A causalidade humana na arte (em geral) é clara porque a matéria do produto (as pedras) permanece distinta da causa racional que teve a ideia da possibilidade de uma casa, de um todo organizado. Mas essa ideia de finalidade torna-se mais enigmática quando se trata de compreender os seres vivos que se constroem, se mantêm e se reparam a si mesmos. No organismo vivo, as partes parecem, com efeito, produzir uma totalidade cujo conceito poderia, por sua vez, ser considerado a causa dessas partes (1790, p.193). Entre a finalidade própria da arte, cujo princípio descobrimos em nós mesmos, e a causalidade circular dos seres vivos (o julgamento teleológico), a finalidade formal das belas coisas ocupa uma posição intermédia semelhante àquela que ocupará em Hegel o belo ideal entre o organismo vivo já independente e a liberdade absoluta do espírito voltado para si mesmo.

A finalidade que serve de princípio ao gosto é, portanto, uma *finalidade subjetiva formal* que se opõe a duas outras finalidades. Se o julgamento estético adotasse como princípio uma finalidade subjetiva que admita um fim, faria depender a beleza do agradável e do prazer que o objeto proporciona. Não poderia pretender uma anuência universal. Por outro lado, Kant recusa-se a firmar o julgamento estético numa finalidade objetiva. Com efeito, a finalidade objetiva pode assumir duas formas: a finalidade objetiva externa (a utilidade) e a finalidade objetiva interna (a perfeição). Ora, cumpre não confundir, como Hípias outrora, a beleza e a utilidade, pois a utilidade é uma noção relativa (à função bem-executada), a qual não poderia dar uma satisfação imediata, como a beleza. Por outro lado, se uma coisa é bela quando é perfeita, isso quer dizer que ela está em conformidade com o seu conceito, que realiza perfeitamente o que ela deve ser. Isso supõe, por conseguinte, que possuía em si o conceito de sua coisa. Ora, Kant recusa a poderosa tradição (retomada por Hegel em *A ideia do belo*) que faz da beleza a percepção confusa da perfeição, visto que, para ele, o prazer estético não fornece nenhum conhecimento do objeto e deve permanecer ignorante. Mais próximo, talvez, da estética rococó do começo do século do que do neoclassicismo, Kant opõe a beleza aderente, a qual pressupõe um conceito do que o objeto deve ser, à beleza livre (*pulchritudo vaga*) que caracteriza a exuberância gratuita da natureza (os pássaros, as flores) e a habilidade formal dos desenhos decorativos "à maneira grega" ou das tatuagens dos neozelandeses.

4. Se se considerar, enfim, a modalidade do julgamento do gosto, chega-se a uma quarta

definição da beleza: “É belo o que é reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação necessária.” A necessidade do julgamento estético é uma necessidade *exemplar*, todos devem aderir a um julgamento que se apresenta como um exemplo de uma regra que não se pode enunciar. Esse quarto momento da analítica do julgamento do gosto permite definir, de maneira definitiva, o gosto como “uma faculdade de julgar de um objeto em relação com a livre legalidade da imaginação” (1790, p.80). De fato, quando a imaginação colabora com o entendimento no conhecimento objetivo, mediante a construção de figuras geométricas, por exemplo, ela está ligada a um conceito e, portanto, submetida a uma regra. No julgamento estético, pelo contrário, o qual nasce à vista dos jardins ingleses ou de móveis barrocos (1790, p.82), o entendimento está a serviço da imaginação. Uma bela coisa, por conseguinte, revela uma ordem que nada significa, uma organização que não se concilia com nenhum conceito, uma combinação inútil, a qual contrasta com a experiência do sublime.

Se o sublime não era desconhecido da estética clássica (Boileau traduziu em 1674 o *Tratado de Longino*), somente com o ensaio de Burke (1756), porém, é que a experiência do sublime funda uma estética nova que supera a definição clássica do belo (a ordem, a harmonia, a perfeição). Ao distinguir o simples *prazer* (*pleasure*) do *deleite* (*delight*), do arrebatamento ou êxtase misturado a certa dose de terror que faz nascer o espetáculo do descomedimento e do poder da natureza, Burke coloca em evidência os limites do eudemonismo e descobre um prazer estético puro, “romântico”, distinto da busca da felicidade, do gozo e do agradável. Kant retomará essa descrição, mas substituindo o ponto de vista antropológico (“fisiológico”) de Burke por uma análise transcendental que explica a quantidade do julgamento estético, em outras palavras, de sua pretensão à universalidade. Com efeito, o sublime faz nascer em nós um “prazer negativo”. Enquanto o belo dava origem a um sentimento de desabrochar da vida, o sublime é produzido por uma “sustação das forças vitais”, seguida de um “desabafo”. Se, por sua finalidade formal, a livre beleza natural parecia prestar-se de antemão à nossa imaginação, o espetáculo sublime (o oceano em fúria) parece violentar a nossa imaginação. De fato, o sublime não é uma qualidade dos seres naturais, porquanto ultrapassa toda e qualquer forma sensível, e tem sua fonte, na verdade, no suprassensível que há em nós. O sublime “diz respeito apenas às ideias da razão, as quais, embora não possam ser apresentadas de maneira adequada, são, não obstante, recordadas no espírito e reavivadas por essa mesma inadequação, cuja apresentação sensível é possível”. Portanto, o sublime não representa uma comunicação irracional com a natureza, pois que, muito pelo contrário, esse sentimento arranca o espírito ao mundo físico e o faz descobrir a sua independência. É por isso que a lei moral do dever é sublime, tal como é sublime a passagem do Antigo Testamento (Êxodo, XX, 4) que proíbe esculpir imagens de Deus (também Hegel, na *Arte simbólica*, associa o sublime à religião judaica). A beleza da natureza fazia-nos ver nela uma “arte”; uma técnica (a finalidade formal) que permitia estabelecer uma analogia com a ação humana. O sentimento de sublime que a grandeza (sublime matemática) e a força (sublime dinâmica) suscitam no espetáculo da natureza nada nos revela, pelo contrário, a respeito da própria natureza. Ele faz-nos descobrir em nós próprios uma finalidade racional, uma destinação moral independente da natureza, e arranca-nos por um instante, dirá Schopenhauer, ao egoísmo ilusório do querer-viver individual (*Le Monde*, p.258 ss.).

III. O gênio e as belas-artes

A arte (no sentido geral), como vimos, está no cerne da definição da beleza e do gosto, porquanto o juízo estético tem por princípio a finalidade formal. Mas vamos ver precisar-se o vínculo que une a arte à beleza nas “belas-artes”, ao analisarmos agora, não mais a contemplação de belas coisas mas a sua produção. A arte (na acepção geral de técnica) opõe-se à natureza. Mas como poder, na medida em que supõe uma habilidade, distingue-se também do saber, da ciência. Do mesmo modo que o gosto escapa ao saber, a prática não se deixa reduzir à teoria. Enfim, a arte é distinta do ofício, pois a arte é liberal (*freie*) e o ofício mercenário. A arte é um jogo agradável, mesmo que deva comportar alguma obrigação “mecânica” e algum aspecto escolar: a separação entre artesão e artista é tão nítida quanto a distinção entre o belo e o útil. Mas as próprias artes serão divididas, *graças à análise do gosto*, em artes mecânicas (de aplicação) e em artes estéticas (as que têm por fim imediato o sentimento de prazer); e estas,

por sua vez, em artes de concordância (que têm por objetivo o gozo que nasce de sensações) e em *belas-artes* (as que contribuem para "a cultura das faculdades da alma, em vista da comunicação na sociedade").

Vê-se de imediato o estranho círculo que o pensamento de Kant parece seguir. A análise do gosto recolhia essencialmente seus exemplos nas belezas naturais. Ora, essas belezas naturais revelavam uma "técnica" da natureza, uma "arte". Agora, a definição de belas-artes, as quais se destacam das artes de concordância porque têm por critério o julgamento de gosto (o julgamento estético de reflexão), parece reservar a beleza para as obras humanas. Mas as belas-artes devem possuir a aparência da natureza, sem procurar esconder, entretanto, sua natureza artificial.

> A finalidade nos produtos das belas-artes, se bem que seja intencional, não deve parecer intencional; quer dizer, a arte deve ter a aparência da natureza, embora se tenha consciência de que se trata de arte (1790, p.138).

As belas-artes são as artes do gênio. Ora, o gênio ou espírito (o *ingenium*, cuja noção remonta a Shaft esbury, *Cassirer*, p.310) é um "talento", um "dom natural", uma "faculdade produtiva inata" do artista. Com efeito, na medida em que fazem parte da arte em geral, e portanto da produção intencional, as belas-artes supõem regras que permitem conceber a possibilidade de seus produtos. Mas porque se trata de artes do belo, definidas pelo julgamento estético refletido, essas regras não poderiam vir do entendimento. Assim, "o gênio é a disposição inata do espírito pela qual a natureza fornece as regras à arte" (1790, p.138). Daí o paradoxo do gênio que deve ser simultaneamente original (porquanto não pode nascer da aprendizagem de certas regras) e exemplar, dado que suas obras podem tornar-se modelos que servirão aos outros de regra de julgamento aduzida a posteriori.

O paralelo entre o gosto necessário à apreciação de belas coisas e o gênio necessário para a sua produção é impressionante. Com efeito, um e outro definem-se pelo mesmo paradoxo, o da quantidade: assim como o gosto é singular, pois exprime o sentimento de prazer de um indivíduo diante de um objeto individual, e postula ao mesmo tempo um assentimento universal, também, do mesmo modo, o gênio é singular, original e, ao mesmo tempo, exemplar. Entretanto, se o gosto basta para explicar o belo natural, a análise da beleza artística, que é a bela representação de uma coisa (mesmo feia), faz-nos compreender a necessidade do gênio. Por aí recebem as belas-artes uma importância inteiramente nova em Kant. Elas parecem estar vinculadas à natureza pelo gênio, já que Kant quer, sobretudo, distingui-las de toda e qualquer ciência intelectual, ou seja, de todo e qualquer método previamente conhecido. Na medida em que são artes, dependem ainda do entendimento, mas, enquanto artes do gênio, caracterizam-se sobretudo pela expressão de *Ideias estéticas*, de representações da imaginação que dão muito a pensar sem que nenhum pensamento determinado possa ser-lhes adequado, contrariamente à Ideia da razão, que é um conceito ao qual nenhuma representação da imaginação pode ser adequado. Assim, elas podem ser definidas, de maneira "romântica", como uma forma original de conhecimento não intelectual, como um poder criador da imaginação.

A *Crítica da faculdade de julgar estética* culmina, pois, numa tríplice emancipação:

- a emancipação do amador que não é guiado, na contemplação da beleza, por nenhum cânone. O gosto, subjetivo ("estético") e individual está puro de toda ciência e de toda

regra abstrata. O gosto cultiva-se sem se aprender;

- a emancipação do criador que o seu gênio, original e exemplar ao mesmo tempo, arranca à condição do artesão que recebe uma encomenda, que a executa em sua oficina e que vende um produto acabado. Com Kant, surge uma concepção nova do artista, a qual corresponde a uma revolução histórica: a divisão das antigas "artes mecânicas" em artes do gênio, ou seja, do criador solitário e original, que buscará sua liberdade nas paisagens da natureza, e em artes de aplicação, nas quais reina a técnica, a manufatura e em breve a produção industrial. Doravante, o status do artista tornar-se-á problemático (Hegel, Balzac, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche);
- a emancipação, enfim, da própria obra de arte que o gosto desinteressado, liberto do desejo e da necessidade, deixa ser em sua independência. A obra de arte, em contrapartida, longe de imitar uma natureza já visível, torna visível um mundo ainda desconhecido, como indica a passagem famosa de *Poesia e verdade* (II, VIII), na qual Goethe descobre no sapateiro que o aloja a atmosfera dos quadros de Van Ostade que acabara de ver no museu de Dresden.

Mas essa tríplice emancipação tem um preço: a beleza tornou-se subjetiva, deixou de ter existência própria no âmago das coisas. Sem dúvida, essa beleza subjetiva ainda é, em Kant, legitimamente universal e comunicável, mas dessa maneira o belo converte-se, inevitavelmente, num "valor". Nietzsche, mais tarde, verá aí uma primeira redução niilista.

IV. Arte e vontade

É difícil avaliar o lugar que convém atribuir a Schopenhauer na filosofia da arte. O autor de *O mundo como vontade e como representação* quer ser o herdeiro de Kant, mas desconhece a novidade do pensamento kantiano sobre arte e desfigura as noções que lhe toma (a satisfação desinteressada, o gênio, o sublime). Antes de Hegel, desde 1819, Schopenhauer parece abrir uma era nova com um sistema metafísico que reconhece "a importância frequentemente desconhecida e a alta dignidade de arte" (*O mundo* [ed. francesa], p.340), e um sistema das belas-artes que confere um lugar essencial à música, "reprodução da própria vontade" (p.329). Mas Schopenhauer parece, sobretudo, "platonizar" e só celebrar a arte para melhor a trair, em nome de um ascetismo superior que só pode ver nela "uma consolação provisória" (p.341). A sua influência, enfim, foi enorme na Alemanha, sobretudo na segunda metade do século XIX (o Wotan de Wagner é um personagem schopenhaueriano que, em todo o caso, aprende a renúncia), mas Nietzsche, seu mais brilhante discípulo, só retomará a linguagem dele para formular, em *A origem da tragédia*, um pensamento radicalmente oposto.

Mais claramente ainda que em Kant, a questão da arte, que surge no livro III ("O mundo como representação, segundo ponto de vista"), aduz sua necessidade do sistema em sua íntegra. O livro I estuda já o mundo como representação, como "objeto colocado em face de um sujeito" (p.219), mas essa representação está submetida ao princípio de razão sob suas quatro formas. Nesse estágio, o indivíduo permanece prisioneiro do mundo dos fenômenos e das relações. Nessa Caverna platônica reinam a ilusão do devir e o *principium individuationis* que separa os seres no espaço e na sucessão temporal, o "véu de Maya" de que falam os Vedas (cf. Hegel, *Arte simbólica* [ed. francesa], p.60, 113). Mas o homem pode libertar-se da ilusão do múltiplo.

A experiência da vontade em seu próprio corpo permite-lhe reencontrar a essência do mundo, chamada "vontade" por analogia. Essa experiência íntima da coisa em si em sua unidade (comparável à da *durée* hergsoniana) escapa ao princípio de razão e, portanto, à necessidade da causalidade. A vontade é sem razão (*grundlos*), é um esforço sem fim, lancinante e cego, que anima a natureza inteira e que se manifesta no homem pelo desejo de se perpetuar, por essa sexualidade reprodutora que, segundo Schopenhauer, é a chave do amor (p.1.319). O livro II revela-nos, pois, que o mundo tem uma unidade porque ele é a "objetidade", a manifestação da vontade, esse tema escondido de todas as variações, que toma consciência de si mesmo ao descobrir-se nessa imagem especular. A unidade em si da vontade, do ser fora do qual nada existe, opõe-se assim à dupla multiplicidade das "emanações" (Plotino). A multiplicidade dos indivíduos que nascem e que morrem supõe, com efeito, uma primeira pluralidade hierarquizada, que é a de seus modelos, de seus arquétipos, das Ideias no sentido de Platão, as quais são aqui os primeiros graus de objetivação da vontade. Ora, essas Ideias inalteráveis, sempre idênticas a si mesmas, fora do tempo e do espaço e, portanto, independentes do princípio de razão (p.220) (forças da natureza, espécies vegetais e animais, caracteres), vão constituir o objeto essencial da arte, a qual se apresenta agora como um novo tipo de conhecimento.

O conhecimento (intuitivo ou racional) em ação na vida prática e na ciência, o qual está submetido ao princípio da razão, nada mais é (um pouco como a inteligência em Bergson) do que um instrumento a serviço da vida, uma *mêkhanê* (p.199) indispensável à conservação do indivíduo e à propagação da espécie. Mas "em alguns homens o conhecimento pode libertar-se dessa servidão, rejeitar esse jugo e conservar-se puramente ele mesmo, independente de qualquer objetivo voluntário, como um puro e claro espelho do mundo; é daí que procede a arte" (p.201). Platão censurava à pintura e à poesia a imitação de coisas singulares. Schopenhauer salva-as dessa condenação, fazendo delas o espelho das próprias Ideias (p.273). A arte recebe assim certos caracteres da Beleza, segundo o *Banquete*. É, em primeiro lugar, conhecimento e contemplação, *theoría*, e só dá nascimento a uma obra a fim de comunicar esse conhecimento. Essa contemplação deve, além disso, ter consequências práticas, na medida em que o conhecimento das Ideias representa uma etapa num processo de libertação que encontrará seu termo com o niilismo sereno que conclui o livro IV ("Chegando a conhecer-se a si mesma, a vontade de viver afirma-se, depois nega-se"): "Doravante, tudo o que resta diante de nós é o nada. Mas não esqueçamos que o que se revolta contra tal aniquilação, ou seja, a nossa natureza, não é outra coisa senão o querer-viver" (p.515).

Schopenhauer parece, apesar de tudo, acompanhar Kant quando analisa o "prazer estético" que o conhecimento das Ideias suscita. As duas condições que ele destaca, a condição subjetiva ("libertar o conhecimento que a vontade subjugava …, esquecer o eu individual") e a condição objetiva ("a concepção intuitiva da Ideia platônica") nada têm, contudo, de kantianas. Reencontramos, por certo, uma "satisfação desinteressada" (*supra*, p.30-31), mas o prazer estético de que fala Schopenhauer é muito "interessante", pois é o prazer que nasce da cessação da dor. E o querer-viver é dor. Por outro lado, esse prazer estético, se se opõe como em Kant ao conhecimento por conceitos, constitui um conhecimento objetivo da natureza. De um modo geral, Schopenhauer parece desconhecer por completo o que faz a originalidade radical do

pensamento kantiano: o paradoxo de um julgamento estético subjetivo e que, no entanto, aspira à universalidade.

Isso é muito claro com a transformação a que Schopenhauer submete a noção de gênio. "O gênio, diz ele, consiste na aptidão para libertar-se do princípio de razão, … para reconhecer as Ideias" (p.250). Essa aptidão, que existe, pouco ou muito, em todos os homens, converte-se, porém, quando desenvolvida, numa anomalia (p.1.105), próxima da loucura (p.247). Mas a raridade do gênio não provém da riqueza de uma subjetividade criadora. O gênio, ao contrário, definir-se-á pela objetividade (*All beauty is truth* – toda beleza é verdade, já dizia Shaft esbury, cf. Cassirer, p.310). O intelecto liberto da vontade, que caracteriza o gênio, contempla um outro mundo que não o do resto dos homens prisioneiros de seus desejos. A loucura do gênio não é o preço de seu poder criador (*infra*, p.72), mas a consequência de sua solidão: Schopenhauer evoca, a esse respeito; "as zombarias que acolhem na caverna aqueles que viram a luz do sol" (p.246). A lucidez do gênio liberto do querer individual separa-o dos outros homens, e a obra só pode ser, como as reencarnações de Buda, um sinal de benevolência. Kant, pelo contrário, e de maneira mais profunda, definia o gênio pela obra, e esta, na medida em que é bela e original, pela paradoxal unanimidade que ela faz nascer.

Mas, de qualquer modo, pode-se indagar se Schopenhauer não levou apenas ao extremo um caráter que está presente e é mesmo essencial no pensamento de Kant. Assim, E. Gilson censura Schopenhauer (e Bergson) negligenciar a operação "poiética", o trabalho da obra, e impor ao próprio artista, em última análise, o ponto de vista do espectador, do amador (*Peinture et réalité*, p.184 ss.). Esse desprezo pela execução, a qual deve, não obstante, segundo a fórmula de Delacroix, "acrescentar algo à Ideia", talvez explique a influência do "schopenhauerismo" no culto *fin-de-siècle* do gozo estético, do *Kunstgenuss*, que encontrará seu (ídolo e seu templo em Bayreuth. Valéry, Alain, Rainer Maria Rilke (no momento em que descobrirá o trabalho de Rodin) reagirão salutarmente contra essa estética *à la* Verdurin.

Subsiste porém o fato de que Schopenhauer define a arte por uma experiência da natureza que é de ordem ontológica. A arte, porque é imitação da natureza, supera a estética:

> É a contemplação pura, é o arrebatamento da intuição, é a confusão do sujeito e do objeto, é o esquecimento de toda individualidade, é a supressão desse conhecimento que obedece ao princípio da razão e que apenas concebe relações; é o momento em que uma única e idêntica transformação faz da coisa particular contemplada a Ideia de sua espécie, e do indivíduo conhecedor o sujeito puro de um conhecimento liberto da vontade (p.253).

A arte, enquanto representação, contemplação por um olhar puro, responde, de fato, a uma espécie de apelo inconsciente da vontade. A beleza da natureza "trai o seu desejo de passar do mundo da vontade cega para o da representação" (p.259). Fazendo-se bela na natureza para um olhar que lhe escapa por alguns instantes, a vontade acaba, portanto, por cometer esse suicídio que era o seu desejo secreto. Eis a razão pela qual entre o belo e o sublime existe apenas uma diferença de grau. O objeto sublime ameaça, com efeito, a vontade individual que a beleza reduz ao silêncio. O imponente espetáculo do mar embravecido, por exemplo, ou aqueles cumes descarnados de montanhas que vemos nos quadros de Caspar David Friedrich, fazem tomar consciência à "testemunha intrépida" da dupla natureza de sua consciência. Ele percebe-se como indivíduo, como manifestação efêmera da vontade, e possui, ao mesmo tempo, consciência de si mesmo como sujeito conhecedor eterno e sereno. Pelo contrário, é bonito o

que lisonjeia e estimula a vontade: os nus ou as vitualhas das naturezas-mortas holandesas (p.268) …

A tragédia, que é um espetáculo sublime, estará, portanto, no ápice de uma hierarquia das artes que, de fato, está calcada sobre a hierarquia das Ideias na natureza. A arquitetura, a arte das fontes e dos jardins somente nos fazem conhecer Ideias inferiores (o peso, a resistência, o crescimento de seres orgânicos). A escultura e a pintura fazem aparecer com os animais e os homens Ideias que são objetivações mais manifestas da vontade. Assim, "a pintura histórica … tem por objeto principal o caráter …, a representação da vontade em seu mais alto grau de objetividade" (p.295). Mas a tragédia tem o privilégio paradoxal, com a pintura de inspiração cristã, de nos mostrar o espetáculo do esmagamento da vontade, de sua conversão e de seu suicídio. Com efeito, a tragédia deve revelar-nos "o lado terrível da vida, as dores sem nome, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder de um acaso que parece zombar de nós, a derrota irremediável do justo e do inocente" (p.233). Ela reencontra então a sua verdadeira função catártica, porque a piedade e o temor que deve inspirar, segundo Aristóteles (*Poética*, 1449 *b* 27), não podem, por si mesmos, suscitar prazer. Essas paixões são meios a serviço de um fim: a identificação com um herói trágico, com um ser excepcional que conseguiu furar o véu de Maya do individualismo e do egoísmo, e que logra assim alcançar a resignação. Segundo essa definição, que só pode valer para o drama moderno (Shakespeare, Calderon, Schiller), que Schopenhauer, aliás, prefere às obras gregas, a tragédia deve ser, portanto, para o espectador, a escola da renúncia e da penitência, visto que, como diz Calderon em *A vida é sonho*, "o maior crime do homem é ter nascido".

Para terminar, examinemos, pensando em Nietzsche, a natureza das relações da tragédia com o "espírito da música" e a filosofia. Com efeito, a música não é, como as outras artes, uma cópia das Ideias em que a vontade se objetiva, mas uma reprodução da própria vontade: "Ela exprime o que existe de metafísico no mundo físico, a coisa em si de cada fenômeno" (p.335). Mas essa suserania metafísica, que desempenhará um grande papel na Ideia wagneriana dos *leitmotive*, pode também ser uma inferioridade em relação à tragédia. A música revela-nos imediatamente a essência do mundo, o desejo, mas não pode libertar-nos dele. A tragédia, com seus caracteres e sua ação, pode, pelo contrário, tornar-se um argumento contra a vida e dar-nos uma imagem da renúncia: Wotan, por exemplo.

Mas somente uma imagem. A arte, em seu apogeu, encontra aí o seu limite: ele deve ser superado, porquanto, singularmente, é apenas uma contemplação (cf. Platão, *Rep.*, 599 *b*). É necessário que a imagem se torne realidade, que nos conduza ao exercício atual da renúncia, pois só esta pode definitivamente pôr fim ao império da vontade. O livro IV do *Mundo* mostra-nos, com efeito, as duas etapas por meio das quais a arte é ultrapassada: a piedade, que descobre a unidade de todos os seres e de todos os sofrimentos (descoberta prefigurada pela música), e o ascetismo, a negação do querer-viver que é a colocação em prática da renúncia trágica. O homem, chega então, para além da filosofia teórica (p.514), à serenidade que impregna já os quadros de Rafael, como a *Transfiguração* de que falará Nietzsche, ou a *Santa Cecília* de Bolonha, que representa a padroeira dos músicos abandonando a música profana (cujos instrumentos jazem por terra) a fim de escutar uma invisível música celeste. Mas um artista como Rafael não atingiu o estágio final da sabedoria, isto é, o niilismo. Sem falar das

tentações a que uma bela Fornarina pode fazer o artista sucumbir, a própria obra representa aos olhos de Schopenhauer a tentação última do artista, aquela que surge quando sua visão, em vez de ser posta em prática, lhe dá ainda o desejo de gerar uma obra! A metafísica schopenhaueriana da arte não é, portanto, muito satisfatória, porque despreza a obra. Mas é de uma importância capital na medida em que a questão da arte assume com ela sua forma moderna: *O que é um artista?* E talvez seja em Balzac que se encontrará a melhor ilustração dessa questão moderna. O escultor Wenceslas Steinbock, por exemplo, em *A prima Bette*, poderia ser considerado um gênio schopenhaueriano que a felicidade conjugal destrói. Não se lê nesse romance uma análise fisiológica do "efeito da lua de mel nas artes"? Mas a intuição de Balzac vai mais longe, pois ele descreve, de fato, a situação social nova do artista que, se já não é mais confundido com um artesão, deve ainda assim "fabricar objetos que possam ser vendidos". É o "tornar-se mercadoria" da obra de arte, de que falam Lukacs e W. Benjamin. Também Balzac vê na criação artística uma manifestação da vontade, o fruto da paciência, que só ela pode tornar fecunda a solidão nova do artista num mundo burguês e impedi-lo de converter-se, quando tiver perdido suas ilusões, num falsário, um impostor ou um "sonhador" que prefere, como o escultor polonês, a "Concepção e seus prazeres" à "Execução e seus trabalhos". A castidade do verdadeiro artista (Joseph Bridau, por exemplo), não revela, portanto, como Schopenhauer poderia fazer crer, a superação resignada da arte, mas uma verdade mais concentrada ou, se preferirem, "sublimada", a serviço da obra.

3. O DESTINO DA ARTE

"ESTA OBRA É DEDICADA À ESTÉTICA, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural" (*Int.*, p.19).[a] A primeira frase das monumentais *Lições sobre estética*, de Hegel, proclama a ruptura com Kant, para quem (*1790*, § 60) "não há nem pode haver nenhuma ciência do belo". Desprezando a etimologia, a estética (que era em Baumgarten, tal como em Kant, a ciência, possível ou impossível, do sensível) torna-se em Hegel a filosofia do belo, e o belo já não é um julgamento de origem subjetiva mas uma Ideia que existe na realidade, em obras de arte reais e históricas. "Inicialmente, temos diante de nós uma única representação, a saber, que existem obras de arte" (*Int.*, p.19).

Hegel reconhece em Kant, porém, o mérito de ter encarado a arte, pela primeira vez, de um ponto de vista filosófico; esse despertar está ligado ao despertar da filosofia em geral, o que permitiu conferir à arte sua verdadeira dignidade. Kant mostrou, na verdade, que a arte tinha uma função de reconciliação, que ela fazia esperar uma harmonia entre o espírito e a natureza. Kant foi o primeiro que tentou superar a oposição entre a generalidade abstrata e o particular, entre o pensamento e a realidade. Mas Kant manteve-se num ponto de vista subjetivo. Essa conciliação é a obra enigmática das faculdades do sujeito, ao passo que, segundo Hegel, ela está de acordo com a realidade e a verdade, essa conciliação já está realizada, em si.

A arte e o belo vão, pois, escapar aos limites do julgamento subjetivo e do "gênio". Terão uma missão que suplanta, de longe, o julgamento consciente de um sujeito individual, já que "a arte é uma forma particular sob a qual o espírito se manifesta". Ora, o espírito, em Hegel, como o mostra a *Fenomenologia do espírito*, não está limitado a um sujeito individual. É, pelo contrário, a comunidade dos homens que toma consciência de si mesma na História. A arte será, portanto, com a religião e a filosofia, uma das manifestações do espírito. E o belo será a manifestação sensível, numa obra de arte histórica, desse espírito (*Geist*).

I. A imitação da natureza

Mas, consequência dessa definição, o belo natural está fora do domínio da estética. Em Kant, como se recordará, a beleza da natureza desempenhava, pelo contrário, um papel essencial. A exuberância luxuriante da floresta tropical, a beleza das flores selvagens e do canto dos pássaros davam ao espírito uma oportunidade para experimentar a concordância da imaginação e do entendimento, numa contemplação da natureza que não era, misteriosamente, um conhecimento por conceitos. Hegel repudia, pelo contrário, o belo natural. "O belo artístico é superior ao belo natural, porque é um produto do espírito" (*Int.*, p.10). Ora, o espírito é superior à natureza. Existe, por certo, um belo natural no ser vivo, dado que, "enquanto ideia sensível e objetiva, a vida que anima a natureza é bela" (*A ideia do belo*, p.59). A vida, com efeito, realiza uma reconciliação, no organismo, entre as diferenças reais (os membros) e a unidade ideal e escondida do todo. O organismo vivo é, portanto, belo, já que o belo é uma "Ideia", no sentido de Hegel; em outras palavras, "a unidade imediata de um conceito e de sua realidade, na medida em que essa unidade se apresenta em sua manifestação real e sensível". Mas a beleza de um organismo simultaneamente uno e diverso é uma beleza para nós. Ela não é

em si e para si.

Se o belo natural é inferior ao belo artístico, ou seja, ao produto do espírito, a arte não poderá ser uma imitação da natureza. O velho preceito tomado de Aristóteles (e cujo verdadeiro sentido foi, aliás, esquecido) supõe, com efeito, que a reprodução hábil e conforme dos objetos naturais é uma fonte de prazer. Mas para que serve essa reprodução supérflua e sempre inadequada? O homem, quando imita a natureza (pois, apesar de tudo, o homem jamais deixou de pintar e de esculpir obras que se assemelham à natureza, desde as origens da arte), quer experimentar-se e mostrar sua habilidade. O homem rejubila-se, antes de tudo, por ter criado um artifício, sente-se feliz por reencontrar-se em sua obra e por igualar-se assim ao Criador, ao celebrar sua própria criação, como os primitivos flamengos do século XV. Mas, de fato, essa habilidade no artifício engendra rapidamente o tédio e o homem experimenta mais alegria em produzir uma ferramenta técnica original (o realismo minucioso dos Van Eyck não está ligado, sobretudo, à invenção de uma nova técnica, a pintura a óleo?) (cf. Passeron, p.239; Huygue, p.253).

> Toda ferramenta técnica, um navio, por exemplo, ou mais particularmente um instrumento científico, deve proporcionar-lhe mais alegria, porque é a sua própria obra e não uma imitação. A pior ferramenta técnica tem mais valor a seus olhos; ele pode estar orgulhoso por ter inventado o martelo, o prego, porque se trata de invenções originais e não imitadas. O homem mostra melhor sua habilidade nas produções que surgem do espírito do que na imitação da natureza (*Int.*, p.46).

A crítica da imitação da natureza é o ponto de partida necessário da filosofia da arte. Pois ela permite ver que a arte extrai essencialmente seu valor de sua origem humana, pelo fato de ser um produto do espírito. E o espírito deve separar-se da natureza, negá-la, antes de descobrir nela o seu reflexo. A arte, nesse sentido, é uma das vias pelas quais o homem, enquanto espírito, se separa da natureza. E não é mero acaso se a imitação realista do mundo objetivo, simultaneamente da natureza e do mundo da cultura, se reencontra no fim da arte, quando o que Hegel chama de "arte romântica" se dissolve (*Arte romântica*, p.131). *A pintura holandesa*, à qual Hegel consagra uma das mais belas páginas da *Estética*, não apresenta a descrição realista da existência mais prosaica, da menos "ideal" possível? Mas também nesse caso não nos devemos iludir com a semelhança objetiva e o conteúdo trivial. Hegel aponta, pelo contrário, nessa grande pintura, a alegria que os holandeses extraíam da própria vida, em suas manifestações mais vulgares e menos importantes. E essa alegria não provém da obrigação em que se encontraram de conquistar, ao preço de lutas muito duras e penosos esforços, aquilo que a natureza oferece a outros povos sem lutas nem esforços: a terra dos pôlderes conquistada ao mar, a independência religiosa e política de uma república protestante, a vitória sobre o despotismo espanhol? Do mesmo modo, os pintores atribuem uma grande importância à reprodução dos reflexos e das aparências mais fugidias (a cintilação do metal, o brilho de um tecido, das nuvens, o gesto de uma donzela), porque a ilusão realista prova a "habilidade subjetiva" e celebra, efetivamente, "o triunfo da arte sobre o lado caduco e perecível da vida e da natureza". A pintura holandesa, tão realista e prosaica, é na realidade o troféu de duas vitórias, uma das quais, a de todo um povo sobre a natureza e na história, constitui fulgurante manifestação do espírito, na acepção de Hegel.

II. A estética e o destino da arte

O belo é, pois, o produto do espírito e o belo natural (do organismo vivo) é, de fato, uma

exteriorização confusa do espírito. O belo pode, por conseguinte, ser o objeto de uma ciência. Hegel justifica assim sua postura contra aqueles que, sublinhando o caráter intuitivo, afetivo, irracional, da experiência estética, desejariam opor a arte à filosofia e ao conceito. Ora, a arte pode ser objeto de uma ciência (obra do espírito) porque ela também é a obra do espírito que toma consciência de si mesmo. Mas trata-se aqui de uma ciência particular. Com efeito, cumpre abstermo-nos de submeter o belo e a criação às regras a priori do entendimento. Hegel quer, pelo contrário, mostrar a posteriori a necessidade racional da arte, situando-a no sistema do espírito, na enciclopédia. A estética, ou seja, a filosofia da arte, é uma ciência particular que deve partir de pressuposições cuja necessidade só pode ser provada e demonstrada pelo conjunto do sistema. "A filosofia da arte forma um anel necessário no conjunto da filosofia" (*Int.*, p.17). A filosofia da arte nada mais é, portanto, do que um círculo particular na totalidade orgânica da filosofia em seu todo. Logo, o conceito verdadeiramente científico (sistemático) do belo não é dado no começo, diante de nós. É por isso que Hegel parte de representações correntes relativas à arte e ao belo, antes de chegar a uma ideia geral do belo (*A ideia do belo*) que, por um movimento de determinação interna (*Int.*, p.26), irá tornar-se cada vez mais precisa: a ideia do belo (artístico) desenvolver-se-á em três categorias de arte (arte simbólica, clássica e romântica), as quais se definirão a si mesmas, de modo preciso, num sistema ainda mais concreto, o das diferentes artes: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia. Por um encontro tipicamente hegeliano, a ideia do belo, ao expor suas determinações internas, coloca-nos na presença de uma história da arte intimamente ligada a uma história das religiões. A necessidade filosófica da arte (que é uma decorrência do lugar que ocupa o belo artístico no sistema do espírito) apresenta-se concretamente no tempo como uma necessária evolução histórica. Hegel, que faz, aliás, o elogio do conhecimento histórico das diferentes artes (*Int.*, p.86), tem, portanto, uma consciência aguda da dimensão histórica da arte (o que não era, parece, o caso de Kant). Nesse sentido, as suas *Lições de estética* apresentam-se como uma espécie de Museu imaginário filosófico, o qual, como aquele que Malraux verá nascer da reprodução fotográfica, permite à arte adquirir consciência de si mesma pela aproximação sistemática de obras múltiplas, mas que, por isso mesmo, parece redigir o testamento de uma atividade condenada a desaparecer.

> A arte, de acordo com o seu conceito, tem por única missão tornar presente de modo concreto o que possui um conteúdo rico, e a tarefa principal da filosofia da arte consiste em apreender pelo pensamento a essência e a natureza daquilo que possui esse conteúdo e de sua expressão em beleza (*Arte romântica*, p.155).

A estética como filosofia do belo artístico será, portanto, uma ciência melancólica. A arte pode ser submetida ao conceito e constituir hoje o objeto de um saber porque está historicamente agônica. Com efeito, Hegel constata que a cultura moderna é estranha à verdadeira arte (*Int.*, p.33). A arte já não possui para nós a alta destinação que tinha outrora. Tornou-se um objeto de representação e de reflexão, e deixou de ter aquele imediatismo e aquela plenitude vital que a caracterizavam na época de sua grandeza, com os gregos. Hegel, numa análise que prefigura e provavelmente supera o que Marx dirá sobre o assunto na *Introdução à crítica da economia política*, mostra que a cultura moderna, burguesa, é inteiramente dominada pela abstração da regra geral e da lei: de um lado, os indivíduos com suas paixões e seus fins particulares, do outro, o dever, o direito, a lei, universal mas abstrata. Essa cultura prosaica e jurídica é estranha à arte em si, em sua essência, e é ela que, de fato,

põe fim à arte quando a arte romântica se dissolve. Dom Quixote, herói "romanesco", é encurralado na loucura quando o seu espírito cavalheiresco deve, em sua busca de aventuras, defrontar as realidades rígidas da vida social moderna. O cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão não tem lugar na sociedade burguesa porque "agora são a polícia, os tribunais, o exército, o governo, que ocuparam o lugar dos fins quiméricos perseguidos pelos cavaleiros" (*Arte romântica*, p.125).

De fato, Hegel fornece uma segunda explicação para a morte da arte e para a necessidade de uma filosofia da arte, mas que não é fácil conciliar com a primeira. A arte, com efeito, morre também de uma insuficiência interna: "A obra de arte … é incapaz de satisfazer a nossa necessidade fundamental de absoluto." A arte opera, de fato, sobre uma matéria sensível. Ora, a ideia de liberdade, graças à espiritualidade cristã, possui agora uma significação mais profunda, que já não se presta à expressão sensível. É por isso que "na hierarquia dos meios que servem para exprimir o absoluto, a religião e a cultura decorrente da razão ocupam o lugar mais elevado, muito superior ao da arte".

Em todo o caso, a situação descrita no final da *Arte romântica* é uma situação ruim, um estado de separação que não pode satisfazer à razão: de um lado, a realidade prosaica de um mundo entregue ao acaso, donde toda a providência divina fugiu (o "fatalismo" de Diderot); do outro, o humor, da subjetividade infinita que a si mesma se toma por conteúdo (a zombaria do *Tristran Shandy* de Sterne).

Se a arte é um produto do espírito ou, mais exatamente, uma das formas em que o espírito se manifesta, é claro que a obra de arte não tem por objetivo descrever uma realidade já dada, acabada e, portanto, imperfeita, nem propiciar prazer àquele que a contempla. A arte será, na linguagem de Hegel, um interior que procura exteriorizar-se, um conteúdo que busca uma forma, um sentido que quer tornar-se sensível (*A ideia do belo*, p.67), uma substância "complacente" (*Arquitetura*, p.13) que se manifesta. Platão condenava a arte porque ela era uma mentira e uma aparência, mas a verdade poderá dispensar a aparência? "Não esqueçamos que toda essência, toda verdade, para não ficar na abstração pura, deve *aparecer*" (*Int*., p.37). Primeira encarnação do espírito, a arte confunde-se, pois, pelo seu conteúdo, com a religião, e a parte central da *Estética* (as três formas de arte) pode ser lida como uma história das religiões que explica mais claramente o destino da arte.

Assim a religião grega, que é o conteúdo da arte clássica, não é dissociável da arte grega, que é a manifestação daquela. Heródoto dizia, numa fórmula que Hegel cita com frequência, terem sido Homero e Hesíodo que deram aos gregos seus deuses. De fato, o panteão grego só existe pelas estátuas que os artistas criaram por um trabalho livre de transformação. O homem adora o que sua mão modelou e esculpiu: o paradoxo da idolatria denunciada pelos profetas da Bíblia torna-se a realização suprema do gênio "poético", em outras palavras, do gênio criador do povo grego.

O problema essencial passa então a ser o seguinte: como se transita de uma religião cujo conteúdo é indissociável da representação artística, para uma arte "romântica" cujo conteúdo, a religião cristã, é revelado independentemente da arte? Os deuses gregos eram deuses representados na pedra ou no bronze. O novo deus será um deus real, de carne e sangue, que

participa realmente do espírito. Será um retorno à condenação platônica? A arte, domínio da representação, será a forma inadequada da verdade religiosa? Subjetivamente, com efeito, a arte romântica parece supérflua. A fé cristã é autossuficiente, encontra em si mesma a prova de sua verdade. Para a consciência da verdade, a beleza da expressão e da representação exterior é uma coisa secundária. Mas se se considerar o conteúdo da religião cristã, ver-se-á, pelo contrário, que o dogma da Encarnação, Deus que se submete à condição humana, que sofre e morre, confere uma necessidade nova à arte e à representação sensível. A religião cristã, comparada com a religião dos gregos, que tinha, no entanto, separado o divino da animalidade, apresenta-se como antropomórfica em grau extremo. O divino manifesta-se sob a forma (necessariamente artística, fabricada, não natural) de uma individualidade aflita que sofre e morre. Melhor ainda, somente a arte pode conferir permanência à breve manifestação de Deus na história. A arte é necessária, portanto, à religião cristã (que lhe dita, em parte, sua iconografia), e o fim da arte em nosso mundo prosaico significa também que a própria religião cristã está superada e que o Absoluto de que fala Hegel já não é, de fato, o Deus dos cristãos.

III. A ideia do belo

Hegel reconhece, com Platão, a necessidade de partir da ideia do belo e, na verdade, a história das formas de arte, tal como o sistema das belas-artes, não fazem mais do que patentear o que está contido nessa ideia do belo. Mas essa ideia não nos é dada de imediato. É necessária uma introdução que a ela conduza pela crítica das representações comuns e pelo exame das obras de arte. Mas essa crítica e esse exame pressupõem uma certa ideia do belo que os conduza, segundo um círculo que surge no começo de todas as ciências do espírito. Daí a importância de Kant, que, apesar de sua interpretação demasiado subjetiva, pôs em evidência a essência do belo: a reconciliação do espírito e da natureza.

O que é o belo? Uma ideia. Mas o que é uma ideia? A ideia não é uma representação abstrata, é a unidade de um conceito e da realidade. O conceito é a alma e a realidade o invólucro físico. Assim, a glande é um conceito e o carvalho é a realidade efetiva nascida desse conceito. O germe está em si, em potência, ao passo que a árvore se manifesta em ato, no exterior. Mas além disso, o belo será a manifestação sensível dessa unidade. Portanto, a beleza já não é um simples predicado no julgamento que o homem formula sobre as coisas mas a manifestação de uma reconciliação. O belo escapa assim ao entendimento que separa e analisa, assim como à vontade e aos interesses de um sujeito individual que quer submeter o objeto a seus fins egoístas.

> O objeto belo deixa aparecer, no que ele é e tal qual é, o seu próprio conceito como realidade e assim se apresenta em toda a sua unidade viva e subjetiva. … Eis por que a contemplação do belo é um ato liberal, uma apreciação dos objetos como sendo livres e infinitos em si, fora de todo o desejo de possuí-los e utilizá-los em vista de necessidades e de intenções finitas (*A ideia do belo*, p.45 ss.).

Um objeto, um ser, uma ação são belos quando são livres, independentes, infinitos, em outros termos, quando estão em conformidade com a necessidade única de seu conceito. Um belo objeto é verdadeiro porque é o que deve ser. Assim, o organismo vivo pode ser belo mas imperfeitamente, porque a vida animal é uma vida de necessidade, sem interioridade consciente, portanto sem verdadeira liberdade. Do mesmo modo, o indivíduo submetido às necessidades exteriores da vida cotidiana não é belo porque sua vida está condicionada, limitada e dependente. A verdadeira beleza encontrar-se-á, portanto, no belo artístico, ou seja, o *ideal*, a

livre individualidade dos heróis e dos deuses. Aqui, dissipa-se a fronteira entre a realidade e a ficção, na medida em que um personagem de tragédia, ou Dom Quixote, possuem quase tanta realidade quanto um grande homem da história "real", pois a obra de arte, tal como a obra histórica, é uma criação do espírito.

A individualidade bela e viva do ideal é subtraída à dispersão da vida cotidiana inautêntica. Nesse sentido, ela está morta para a vida:

> O país das sombras é o do ideal, o dos espíritos, mortos para a vida no imediato, libertos das necessidades medíocres de que é feita a existência natural, livres dos vínculos que os mantinham na dependência das influências exteriores e de todas as perversões e deformações inseparáveis da finitude do mundo dos fenômenos (*A ideia do belo*, p.111).

Essa descrição da bela individualidade (que é, por excelência, a do herói trágico grego), com essa serenidade "substancial" que é o triunfo da liberdade voltada para si mesma, ao mesmo tempo que a negação de toda e qualquer particularidade, leva-nos muito perto de *A origem da tragédia.* A bela individualidade apolínea não será já uma serenidade conquistada pela e sobre a dor?

> O homem abatido pelo destino pode perder a vida mas não a liberdade. É essa confiança em si mesmo que lhe permite, até na dor, conservar e dar prova de calma e de serenidade (*A ideia do belo*, p.113).

Mas Nietzsche escolherá Dioniso. Em todo o caso, essa liberdade interna, que desabrocha em serenidade, está ligada historicamente a uma idade que ignora o Estado, sua lei e sua justiça. A época moderna é pouco favorável ao belo artístico, que só se encontra nas individualidades livres da idade heroica, em Homero e nos trágicos, ou nos períodos de conflitos civis, quando o desmoronamento ou a excessiva juventude do Estado obrigam o indivíduo a contar apenas consigo mesmo para defender sua vida e seus bens (Shakespeare).

> A virtude (*arêtê*) dos gregos é, com efeito, a qualidade de indivíduos que aceitam toda a responsabilidade dos atos que cometem. O indivíduo traz em si mesmo a sua própria lei, realiza a união da lei moral, da justiça e de suas próprias tendências. A justiça, a lei moral que o herói defende (tanto Antígona quanto Creonte), é, em primeiro lugar, um sentimento, uma paixão do caráter inteiro (*páthos*). O herói não está dividido, repartido, como o homem virtuoso em Kant, entre a universalidade do dever e suas paixões individuais. "Na idade heroica, o indivíduo constitui a encarnação da totalidade do direito, da moral e da legalidade" (*A ideia do belo*, p.169). A beleza artística (o ideal) não é, portanto intemporal nem está ligada a obras de arte particulares. É, pelo contrário, uma época histórica, um momento do espírito, que se reencontra nas obras de arte. A criação de belas obras de arte e, portanto, de belas individualidades é, em primeiro lugar, uma questão ética e corresponde a um momento ultrapassado da autoconsciência do espírito.

Respondendo de antemão ao espanto de Marx diante da permanência da arte grega, Hegel mostra que o estado de civilização que melhor se presta à representação do ideal, portanto à beleza, é o estado intermediário entre a frugalidade rousseauísta do idílio e o estado de civilização generalizada em que as "múltiplas relações entre as necessidades e o trabalho, entre os interesses e suas satisfações, apresentam um tal encadeamento que cada indivíduo se vê privado de sua independência e envolvido em inúmeras relações de dependência em relação a outros" (*A ideia do belo*, p.282). Na idade heroica, pelo contrário, os homens criam os objetos que os rodeiam, fabricam as ferramentas e as armas de que se servem (Ulisses fabricou seu leito nupcial).

> Assistimos, por assim dizer, ao nascimento vivo desses meios, assim como à manifestação viva do sentimento do valor que o homem lhes atribui, pois que vê neles não coisas mortas, tornadas inertes a seus olhos por força do hábito, mas suas próprias e mais diretas emanações" (*A ideia do belo*, p.285). Hegel reencontra essa idade heroica e ideal em *Hermann e Doroteia*, a epopeia revolucionária de Goethe, mas poderia ser também a dos filmes sobre o Oeste americano… (Cf. *A poesia*, p.166). A

beleza, entretanto, aparece sobretudo como a experiência dos gregos, a experiência histórica de todo um povo:

> "Pois nas belas épocas da civilização grega os personagens atuantes, os homens de ação, tinham, como os poetas e pensadores, esse caráter plástico, simultaneamente geral e individual, sem nenhuma discordância entre o interior e o exterior." Os grandes homens da Grécia "são todos naturezas eminentemente artísticas, eles próprios artistas ideais, indivíduos vazados num só molde, obras de arte que se erguem como imagens divinas imortais, nada tendo de temporal nem de perecível" (*Escultura*, p.171 ss.). Não é essa a imagem da Grécia que se reencontra em Nietzsche e Heidegger?

A arte *clássica* da religião grega, que soube equilibrar o conteúdo (a ideia de liberdade) e a forma (a matéria sensível em que essa ideia se manifesta), já está superada, portanto, pela arte *romântica*, caracterizada, ao contrário, por uma tensão nova entre a forma e o conteúdo que será ilustrada pela catedral gótica, no interior da qual a luz transfigurada dos vitrais recorda que "aquilo de que o homem tem necessidade aqui não lhe pode ser dado pela natureza; só poderá encontrá-lo num mundo que existe apenas nele e para ele" (*Arquitetura*, p.119). Mas a própria arte clássica é o fruto de uma lenta evolução no seio das artes do Oriente, as quais constituem o que Hegel designa por arte *simbólica*. A arte egípcia, em particular, reveste-se de uma importância capital, uma vez que, com ela, surgem a "necessidade de arte" e a ideia de individualidade espiritual.

O Egito, com efeito, com seus grandiosos monumentos funerários, faz ingressar o negativo, a morte como negação da existência natural, na consciência que os homens possuem do absoluto. Assim, o espírito como liberdade começa a afirmar sua independência e a decifrar-se. Daí essa "necessidade de arte", essa necessidade de reconciliação, que só pode nascer quando o espírito se separa das formas naturais.

> Os egípcios são o povo artístico por excelência. Mas suas obras de arte permanecem misteriosas e mudas, sem eco e imóveis, pois o espírito ainda não encontrou aí sua encarnação verdadeira nem conhece ainda a linguagem clara e nítida do espírito. O que caracteriza o Egito é essa necessidade insatisfeita, mas que procura mitigar em silêncio (*Arte simbólica*, p.94).

O espírito começa a descobrir, de fato, que é interioridade individual: não foram os egípcios os primeiros, segundo Heródoto, a ensinar que a alma do homem é imortal? Mas, se está liberto da vida natural, o espírito não está ainda livre e vivo como no cristianismo. A independência do espírito humano ainda é negativa, como o mostram a prática do embalsamento e a crença numa viagem da alma para o reino dos mortos e na existência de um tribunal no Além presidido por Osíris. A forma simbólica por excelência desse começo da arte é a arquitetura, independente de qualquer fim utilitário, dos hipogeus e das pirâmides, esses "imensos cristais, essas formas exteriores criadas pela arte, que abrigam algo de interior". A pedra inerte reunida segundo relações geométricas e numéricas é uma alusão ao espírito, ele próprio morto para a vida orgânica, sem ser dele uma expressão adequada, conforme a definição do símbolo. Por seu simbolismo misterioso, "hieroglífico", as obras de arte egípcias são, pois, enigmas. Assim se compreende a presença obcecante na arte egípcia da Esfinge, que é o símbolo do simbolismo. Diante desses animais deitados com rosto humano tem-se a impressão de que, neles e por eles, o espírito tenta desvencilhar-se da animalidade obtusa sem conseguir conquistar sua liberdade (como a zoolatria nos recorda). Caberá aos gregos resolver, com Édipo, o enigma da Esfinge, na clareza do espírito que se conhece a si mesmo e na adequação provisória da forma.

---

[a] As páginas citadas neste capítulo são as da edição francesa. (N.E.)

4. A IMAGINAÇÃO

O *DIÁRIO* DE DELACROIX e as *Curiosidades estéticas* de Baudelaire têm, na filosofia da arte após Hegel, uma importância difícil de exagerar. Por um lado, o pintor e o poeta abrem uma tradição que vai de Signac (*D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*), Gauguin e Van Gogh (as cartas a seu irmão Théo) até Klee (*Das bildnerische Denken*) e Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*). São escritos de pintores que não se contentam em escrever um "tratado da pintura" estritamente técnico. Hegel tinha constatado que a arte como expressão do absoluto era uma forma historicamente ultrapassada. Com essa condenação, mais sutil que a de Platão, ele formulava em toda a sua acuidade o problema da arte (e, portanto, do lugar do artista) na sociedade moderna, prosaica e burguesa. Hegel, como filósofo, resignava-se perfeitamente com esse declínio da arte. Mas não é motivo de surpresa ver os próprios artistas interrogarem-se filosoficamente sobre o sentido de seu trabalho e procurar uma justificação que a sociedade e o "saber absoluto" lhe recusam. Por outro lado, Baudelaire e Delacroix formulam com grande clareza uma estética nova, à qual Freud, por exemplo, talvez não tenha escapado, e que vê na obra de arte, já não a imitação de uma bela natureza, mas a expressão de uma emoção individual, de um sentimento, de uma "impressão", ou a tradução silenciosa do imaginário. Trata-se, portanto, de uma dupla libertação do artista como indivíduo, que pensa e pinta para si mesmo, o que Malraux, que percebe essa libertação sobretudo em Manet e Van Gogh, resumirá nesta fórmula: "À representação do mundo sucede sua anexação" (*Les voix du silence*, p.117).

I. A rainha das faculdades

Delacroix, que, graças ao *De l'Allemagne* de Mme de Staël, não ignora o pensamento kantiano, opõe de bom grado o idealismo ao realismo. A seus olhos, a arte realista (ou "positiva") é uma imitação servil da realidade, ao passo que a arte idealista é uma invenção da imaginação, essa "rainha das faculdades" de que fala Baudelaire. Citemos uma passagem capital do *Diário*, uma nota escrita para o *Dicionário das belas-artes* em que Delacroix trabalha em 1857:

> *Imaginação*. – É a primeira qualidade do artista. Não é menos necessária ao amador. Não concebo o homem desprovido de imaginação e que compra quadros … . Não só eles não possuem essa imaginação ardente ou penetrante que lhes pinta com vivacidade os objetos, que os introduz em suas próprias causas, mas tampouco têm a compreensão nítida das obras em que essa imaginação domina. Que os partidários do axioma dos sensualistas, segundo o qual *nil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*, pretendam, em consequência desse princípio, que a imaginação nada mais é senão uma espécie de lembrança, conviria que eles se lembrassem de que todos os homens têm a sensação e a memória e muito poucos possuem a imaginação, que se pretende ser composta desses dois elementos. A imaginação no artista não representa apenas tais ou tais objetos, combina-os para o fim que ele quer obter; ela faz quadros, imagens, que ele compõe a seu bel-prazer. Onde está, pois, a experiência adquirida que pode proporcionar essa faculdade de composição? (*Diário*, 25 de janeiro de 1857).

Longe de copiar um modelo natural ou ideal, o artista, segundo Delacroix, supera, com efeito, a natureza: "Imaginar uma composição é combinar os elementos que se conhecem, que se viram, com outros que derivam do próprio íntimo, da alma do artista" (*Oeuvres littéraires*, "Réalisme et idéalisme", p.58). A imaginação de que fala o pintor é uma imaginação criadora (logo poética, segundo a etimologia), simultaneamente analítica e sintética (Baudelaire, *Salon* de 1859), a qual decompõe cada coisa em elementos que ela dispõe segundo regras cuja origem só pode ser encontrada "no mais profundo da alma" (a "necessidade interior" de Kandinsky). Portanto, a natureza não é mais do que um dicionário. A arte da imaginação consiste em

descobrir nesse dicionário uma composição original, analogias e metáforas, essas "relações íntimas e secretas das coisas" a que Baudelaire chama "correspondências" (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, p.630). Baudelaire esclarece o papel que Delacroix atribui à imaginação retomando a distinção de Edgar Poe (cuja origem está de fato em Coleridge) entre a simples *fancy* [fantasia] e a *constructive imagination*, essa faculdade superior, criadora, pela qual o homem reencontra o poder do criador (*Salon* de 1859). Mas é possível associar essa concepção à crítica hegeliana da imitação da natureza, como demonstra esta frase de Heine citada por Baudelaire para o *Salon* de 1846:

> Em questão de arte, sou sobrenaturalista. Creio que o artista não pode encontrar na natureza todos os seus tipos, mas que os mais notáveis lhe são revelados em sua alma, como a simbólica inata de ideias inatas.

O quadro "sobrenaturalista" será, portanto, a tradução da alma numa linguagem simbólica.

Ora – por um milagre que Kant pressentira na universalidade subjetiva do julgamento estético – essa tradução não é limitada, como a do sonho, a um espectador individual. A alucinação torna-se, pelo contrário, expressão: "Na pintura, estabelece-se uma ponte misteriosa entre a alma dos personagens e a dos espectadores" (*Diário*, 8 de outubro de 1822). E Baudelaire comenta, para definir essa estética "moderna" da emoção transmitida: Delacroix é um pintor "sugestivo" (p.424), o que ele traduz "é o invisível, o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a alma". A estética torna-se uma psicologia e até, segundo a fórmula de Nietzsche, uma "fisiologia" dos nervos ultrassensíveis (Baudelaire, p.240).

II. A Descoberta da Cor

A cor é o instrumento privilegiado dessa expressão capaz de despertar certas emoções em alguns espectadores. A paleta de Delacroix, tão atentamente estabelecida, dá, mais do que o desenho, uma "permanência" à intenção do artista:

> Assim como um sonho é colocado numa atmosfera que lhe é própria, também uma concepção, convertida em composição, tem necessidade de se mover num meio colorido que lhe seja particular (Baudelaire, p.327).

Baudelaire sublinhou em especial a importância do contraste entre o vermelho e o verde na harmonia cromática dos quadros de Delacroix. Trata-se de uma inovação técnica que conduzirá, segundo Signac, ao método neoimpressionista: o verde compõe-se de amarelo e azul e tem, portanto, por complementar a terceira cor fundamental, segundo a lei do contraste simultâneo de Crevreul (1839). Mas essa complementaridade que Baudelaire reencontrou nos retratos de índios de Catlin (*Salon* de 1846) traduz sobretudo uma paisagem mental que *Les Phares* evocam muito bem:

> Delacroix, lac de sang, hanté de mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert…[b]

Mas, por um paradoxo que se reencontrará em Klee e Kandinsky, o quadro, pelo próprio fato de deixar de imitar a natureza a fim de exprimir uma "necessidade interior", adquire certa autonomia, torna-se acima de tudo uma superfície colorida (certas observações de Gauguin confirmam essa ideia). Portanto, nenhum desprezo da técnica em Delacroix, muito pelo contrário:

> Delacroix parte, portanto, do princípio de que um quadro deve, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, que

domina o modelo como o criador a criação; e desse princípio, decorre um segundo que parece contradizê-lo, à primeira vista, a saber, que cumpre ser muito cuidadoso dos meios materiais de execução (Baudelaire, p.118).

Daí estas célebres fórmulas pelas quais Delacroix inaugura a pintura moderna: "A pintura não tem sempre necessidade de um motivo" (*Diário*, 13 de janeiro de 1857) e, a propósito de um quadro de Géricault representando os pés e os braços de cadáveres: "É o melhor argumento em favor do Belo, como deve ser entendido" (*Diário*, 5 de março de 1857). O verdadeiro motivo, com efeito, é o próprio pintor e suas emoções. A pintura já não é uma linguagem, no sentido em que o quadro seria uma imagem ou um sinal que remete a um objeto exterior, segundo um vínculo convencional. Um quadro como *Mulheres de Argel* é a execução de uma música simultânea que tem suas ressonâncias espirituais nos acordes complementares. "Encontra-se na cor a harmonia, a melodia e o contraponto" (Baudelaire, p.105).

Se recordarmos os termos da condenação platônica da pintura, esta frase de Baudelaire (Exposição Universal de 1855, p.237) parecerá ser o manifesto dessa nova estética que rompe com o culto platônico das linhas e formas claras:

> Visto a uma distância demasiado grande para analisar ou mesmo compreender o tema, um quadro de Delacroix já produz na alma uma impressão rica, feliz ou melancólica. Dir-se-ia que essa pintura, como os feiticeiros e os hipnotizadores, projeta seu pensamento a distância. Esse fenômeno singular decorre do poder do colorista, ao acordo perfeito de tons e da harmonia (preestabelecida no cérebro do pintor) entre a cor e o assunto.

Baudelaire recusa a alternativa platônica: a essência bela e permanente, ou então as aparências fugazes e ilusórias. De fato, para ele, "o belo é sempre bizarro" (p.215), ou seja, individual. A Exposição Universal de 1855, com seus "produtos chineses", confirma Baudelaire na ideia de que a beleza está ligada à individualidade, ao exótico, ao transitório, ao reencontro (como nos desenhos de Constantin Guys, o "pintor da vida moderna"). O cúmulo da arte, por consequência, já não é a idealização da natureza e, portanto, a imitação de alguma essência (como pensa o academismo). A arte deve ser artificial, porque supera e nega a natureza. O *dandy*, a moda, a maquilagem, os "paraísos artificiais": outras tantas maneiras de transformar uma natureza corrompida. E a mulher, que é um ser natural demais, o contrário do *dandy*, deve parecer "mágica e sobrenatural", deve transformar-se em ídolo e "colher de todas as artes os meios de elevar-se acima da natureza" (p.492). A estética de Baudelaire buscará, pois, a verdade da arte na mentira "surreal" e no artificial:

> Desejo ser conduzido para os dioramas cuja magia brutal e enorme sabe impor-me uma ilusão útil. Prefiro contemplar alguns cenários de teatro, onde encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados os meus sonhos mais caros. Essas coisas, por serem falsas, são infinitamente mais próximas do verdadeiro; enquanto a maior parte dos nossos paisagistas são mentirosos justamente porque se esqueceram de mentir (*Salon* de 1859, p.381).

Essa transformação radical da verdade da arte (a expressão substituindo a imitação) não poderia ser compreendida se não se evoca o papel decisivo desempenhado pelo desenvolvimento de uma técnica, de uma "arte" característica da era industrial, a fotografia. A invenção do daguerreótipo em 1838 teve por primeira consequência libertar a pintura da necessidade de imitar. As funções de documento e de celebração que eram as suas desde a Idade Média escapam-lhe, e, a esse respeito, as *Homenagens* de Fantin-Latour a Delacroix e a Cézanne, após *L' Atelier* de Courbet, podem ser lidas como testamentos. Mas que influência a fotografia pode ter sobre a pintura? Ela permite, em primeiro lugar, confrontar o que se crê ver e o que o olho realmente vê. Géricault, apaixonado por equitação, dá aos puros-sangues do *derby*

de Epsom uma atitude que os cavalos a galope jamais têm (Gombrich, *The Story of Art*[c], Introd.). Mas não é seguro que o instantâneo que fixa um movimento traduza verdadeiramente a realidade percebida. Pode-se considerar, como Bergson, que o nosso olho percebe do galope de um cavalo uma "atitude característica" esquemática que parece preencher e elucidar o tempo de um galope, enquanto a fotografia analisa, dispersa e destrói essa intuição única da duração (*L'Évolution créatrice*[d], p.332), de tal sorte que Géricault teve razão em pintar "o corpo em pleno voo acima do solo" (Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, p.80). Mas a fotografia mata o academismo na representação do corpo, habituando o olho a aceitar a deformação como um momento do gesto: pode-se assim ver um pintor como Francis Bacon inspirar-se em fotos de Muybridge. De um modo geral, a fotografia não é um registro passivo da realidade percebida: ela fixa limites ao campo visual, fixa um instante da visão monocular, reproduz as cores e os valores segundo uma gama bastante limitada de cinzento (Gombrich, *A arte e a ilusão* [ed. francesa], p.59).

Mas a fotografia não deu somente aos pintores modernos um olho novo, liberto de preconceitos, "impressionista". Ela, em contrapartida, transformou a visão que se pode ter das obras antigas. Walter Benjamin descreveu as consequências dessa metamorfose ("A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"). Ele mostra como a reprodução de uma obra destrói o que faz sua autenticidade, essa "aura" que lhe dá sua presença aqui e agora. A obra deixa de ser "bizarra" no sentido de Baudelaire para tornar-se um objeto que se manipula, que se reproduz em milhares de exemplares, um fenômeno de massa. É verdade que Malraux, em *Les voix du silence*, considera que o "museu imaginário" permite à arte adquirir consciência de si mesma e descobrir seus estilos sem levar em conta as diferenças de material, formato e situação. Com a fotografia, "as artes plásticas inventaram sua imprensa" (p.14). Mas o "museu imaginário" está mais morto que os museus reais. E Baudelaire, que percebeu as vantagens da fotografia, cujos traços materiais suplementam nossa memória e resistem ao tempo, vê nele, entretanto, a ameaça por excelência da idade industrial. O poeta, que dizia que "glorificar o culto das imagens" era sua única paixão, descreve premonitoriamente a proliferação debilitante das imagens mecânicas.

III. A melancolia

A fotografia apresenta, pois, indiretamente o problema essencial de Baudelaire: o lugar do artista numa sociedade burguesa dominada pela obsessão do progresso, ou seja, a "dominação progressiva da matéria" (p.316). Hegel procurava a beleza na liberdade do herói individual e constatava que tal autonomia era impossível na sociedade moderna. Baudelaire reivindica uma beleza moderna e procura definir um "heroísmo da vida moderna":

> Qual pode ser o lado épico da vida moderna? Temos inevitavelmente a nossa beleza. … O elemento particular de cada beleza vem das paixões e, como temos paixões particulares, temos a nossa beleza (p.195).

Mas o herói moderno, o artista de "gênio", será por essência um herói privado (como Balzac). A bela autonomia do herói grego, sob a pressão deste "século velhaco" e democrático, assume as cores sombrias do artista anárquico e da *arte pela arte*.

> O artista nada revela senão ele próprio. Não promete aos séculos vindouros senão suas próprias obras. Só cauciona a si mesmo. Morre sem filhos. Foi seu rei, seu sacerdote e seu Deus (p.219).

Ora, o artista na era burguesa paga essa independência com uma dor a que Baudelaire chama *spleen* (melancolia). Assim, o vermelho e o verde de Delacroix, desde *Dante e Vergílio*, exprimem uma "irremediável dor" (p.111). Ao mesmo tempo, a cor (tal como o exotismo) é um protesto contra a outra tristeza, a tristeza burguesa, a neurose do traje preto.

> Observem que o traje preto e a sobrecasaca têm não só sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, que é a expressão da alma pública: um imenso desfile de papa-defuntos, papa-defuntos políticos, papa-defuntos amorosos, papa-defuntos burgueses. Celebramos todos algum enterro (*Salon* de 1846, p.196).

Delacroix é o verdadeiro pintor do século XIX por essa melancolia que a cor deve ao mesmo tempo exprimir e contradizer. Assim, as *Mulheres de Argel* exalam "não sei que perfume de mau lugar que nos guia bastante depressa para os limbos insondados da tristeza" (p.128). Mas, como o indicam os quadros de Delacroix que representam Miguel Ângelo ou Tasso na atitude clássica e quase convencional do "melancólico", esse *spleen* romântico talvez tenha uma origem mais profunda do que a solidão do gênio numa sociedade indiferente. A iconografia do Renascimento não associa com frequência a melancolia saturnina à imaginação criadora? Em *L'Oeuvre d'art et ses significations* (p.125 ss.), Panofsky descreve as relações novas que se formam no Renascimento entre o gênio e a loucura. Enquanto para santo Tomás só Deus tem o poder de criar verdadeiramente, Dürer reconhece no pintor o dom "maravilhoso" de "criar em seu coração" o que jamais existiu no espírito de ninguém. O gênio é então mais do que um homem. Miguel Ângelo foi o primeiro a ser chamado de "divino" por seus contemporâneos. Mas esse dom de criação equivale a uma segunda queda da graça. A melancolia do gênio "suicidado da sociedade" (Artaud, a propósito de Van Gogh) substitui, portanto, a *manía* do entusiasmo poético descrito por Platão no *Fedro*. É o preço que deve pagar um homem capaz de criar e, portanto, de rivalizar com um Deus ausente.

IV. A crítica do imaginário

Se a melancolia é a consequência fatal da imaginação criadora, a felicidade será, para Alain, o fruto do esforço que soube libertar-se do imaginário. Nas *Vingt leçons sur les beaux-arts* (1931), assim como no *Système des beaux-arts* (1920), Alain expõe, com efeito, uma estética nova, porque antirromântica e cartesiana, à qual Valéry dá, por outro lado, a forma platônica do diálogo em *Eupalinos ou l'architecte*. Ora, essa concepção nova da criação artística deve começar por refutar a ilusão reinante (cf. Alquié, p.134), a qual vê na imaginação um poder que nos permitiria evocar as aparências dos objetos ausentes ou possíveis. De fato, a imaginação engana-nos acerca de sua própria natureza, e a obra não é a tradução de uma imagem contemplada ou de um sonho porque as imagens oníricas e os devaneios nada nos mostram, precisamente. Acredita-se ver, mas não se vê. Podeis contar, dizia Alain, as colunas do Panteão que pensais ver em imaginação? Com essa crítica da imaginação, Alain rompe com a concepção demiúrgica e, num certo sentido, religiosa da criação. No *Timeu*, de fato, o demiurgo de Platão cria o mundo com os olhos fixos no modelo. A obra do deus-artesão é, portanto, a cópia imperfeita, por causa da resistência da matéria, das Ideias. No que Canguilhem classificou de um "ensaio de insurreição contra a estética platônica", Alain considera, pelo contrário, que a obra nasce de uma impotência da imaginação, a qual não pôde fixar previamente a imagem do objeto possível.

Mas a imaginação, se é um oposto da percepção, nem por isso deixa de assentar numa realidade poderosa: são, com efeito, as reações tirânicas do corpo e o tumulto das emoções que dão sentido e consistência às impressões. A imagem é desenhada pelo corpo, em vez de estar presente na consciência. O poder ilusório da imaginação faz-nos, na realidade, experimentar o poder do "mecanismo".

A imaginação é, portanto, uma percepção falsa na qual o espírito, arrebatado pelas emoções do corpo, não se submete à investigação contínua que gera uma percepção verdadeira. Em outras palavras, a imaginação, impotente para nos apresentar objetos ausentes, revela em nós, ao mesmo tempo, o poder do espírito judicativo que intervém ativamente na percepção, dando uma forma às impressões, e o poder das emoções que perturbam e empolgam o corpo. É por isso que Alain pode dizer, como cartesiano, que imaginar consiste em confiar no primeiro testemunho.

Essa crítica da imaginação, que quer pôr fim ao mito do mundo interior e das imagens mentais, permitirá, portanto, apreender, por uma gênese psicológica, a necessidade da obra de arte, assim como faz ver, em *Les dieux*, a veracidade das religiões. Nos dois casos, o imaginário faz crer num invisível, num ser no limite do mundo e prestes a aparecer. E essa crença, verdadeira na medida em que é dominada pela emoção (o medo etc.), vai procurar os objetos que a confirmarão, vai encontrar as provas na descrição que fará.

> Quando se imagina uma voz nas batidas de um relógio, só se ouvem sempre as batidas de um relógio e um mínimo de atenção nos assegura isso. Mas nesse caso, e sem dúvida em todos, o julgamento falso é socorrido pela própria voz, e a voz cria um objeto novo que substitui o outro. Nesse caso, forjamos a coisa imaginada; forjada, ela é real por isso mesmo, e percebida fora de qualquer dúvida (*SBA*, p.223). Os deuses recusam-se a aparecer; e é por esse milagre que nunca se concretiza que a religião se desenvolve em templos, em estátuas e em sacrifícios (*Les dieux*, p.1.208).

A arte e a religião, unidas uma vez mais, devem sua realidade, portanto, que é a das obras, a um tumulto do corpo, à desordem da emoção e ao poder do espírito que julga. "O corpo humano é o túmulo dos deuses" (*SBA*, p.229), porque é no corpo que eles nascem, e o verbo que anima a narrativa imaginária da quase aparição acaba por dar a esta uma primeira realidade.

"O movimento natural de um homem que quer imaginar uma cabana é construí-la" (*SBA*, p.234). Com efeito, o homem descobre então o poder do objeto, da matéria que resiste, essa solidez e essa permanência que conferem uma realidade às alucinações da imaginação. O artista é, primeiramente, artesão, faz aparecer um objeto visível, palpável, perceptível, que põe fim às ficções. Por uma espantosa transmutação, a desordem da emoção faz nascer em mim um grito que se converte pouco a pouco num canto modulado, um gesto que se torna uma dança. O objeto que surge então desvia o homem de suas emoções, acalma suas paixões e desempenha um papel catártico.

O artista que é primeiramente um artesão observa um material já presente que ele vai transformar. O artista aproveita, com prudência, os efeitos da natureza, as formas, os troncos, os nós, as manchas. Leonardo da Vinci contemplando uma parede rachada, eis a verdadeira meditação do artista, que não é um demiurgo impondo uma Ideia a um receptáculo indócil, pois que a matéria prefigura a obra. O demiurgo platônico seria antes a imagem da indústria, pois "todas as vezes em que a Ideia precede e rege a execução, é a indústria". Para o artista, pelo contrário, a Ideia vem à medida que ele faz. Paradoxo da existência: o homem é mais do que a

natureza, ele é livre, porquanto cria e pode dar corpo aos fantasmas que seu espírito evoca. Mas o homem não domina pelo pensamento essa existência imprevista. "Nenhuma concepção é obra" e "Fazei, pois, e julgai em seguida".

Portanto, a obra de arte possui não só uma significação moral, já que disciplina as paixões pela criação, mas também um senso crítico, dado que chama o pensamento à prática da humildade diante do domínio resistente da existência. Ora, somente o real pode ser belo e somente ele pode conduzir à felicidade. "Feliz quem embeleza uma pedra dura."

Mas esculpir a pedra dura supõe que já se está no bom caminho. É preciso ter disciplinado as paixões, sobretudo aquelas, perigosas, da multidão. A necessidade exterior das coisas e do peso, que faz da arquitetura a rainha das artes, só pode ser explorada e dominada se as paixões estiverem subjugadas. Essa ordem humana, que é na infância a primeira conhecida, é a dos desejos, das preces, do arrebatamento e do pânico. A primeira das artes (segundo a natureza humana, e talvez até historicamente) será, portanto, a cerimônia que ordena a multidão para disciplinar as paixões, como a música em Platão.

> Pode-se extrair dessa interpretação da arte que "apazigua o animal" uma classificação das artes que tem a vantagem sobre a "diacronia" de Hegel de devolver a cada etapa a importância de um andar justificado numa construção arquitetônica, de acordo com a natureza permanente do homem. Vêm primeiro as artes que disciplinam a multidão e que só transformam o corpo (a cerimônia, a dança, a acrobacia, a esgrima, a equitação…), artes do gesto, da imitação, da polidez. Seguem-se as artes do espetáculo e do sortilégio (poesia, eloquência, música, teatro), as quais já dão origem a obras, mas somente as artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura, desenho), que mudam realmente o objeto exterior, podem dar às suas obras uma duração diferente daquela, limitada, da execução. A arte da prosa, enfim, que é inicialmente uma arte da escrita e, portanto, do "estilo", essa "ferramenta pontiaguda que esculpia outrora a escrita", diz Alain (*SBA*, p.469), é a arte mais imaterial e, ao mesmo tempo, a mais sólida, como uma arquitetura do pensamento.

Vê-se como a classificação das artes segundo um "sistema", uma série de termos separados e opostos pela análise, decorre diretamente da crítica da imaginação. Mas essa classificação fixa o que é verdadeiramente um processo de educação. A dança, por exemplo, antes de ser um espetáculo, é imitação recíproca: por esse meio se estabelece uma sociedade, uma comunicação, o que Alain chama uma "linguagem absoluta", ou seja, uma troca de sinais puros que não tem outro sentido senão ela própria, que não se relaciona com nenhuma outra coisa. Esse vaivém dos sinais, que é o segredo da polidez, faz da arte em geral a escola da sociedade e apresenta-se, em última análise, como a condição da consciência de si. Percebe-se assim, no momento em que o corpo se descobre pelo espelho da imitação do outro como coisa exterior, o próprio sentido de toda arte: "Tentativas de viver em comum segundo a ordem, sob a ameaça de uma emoção comum." Apesar de sua interpretação muito cartesiana do corpo como "mecanismo", não está Alain muito perto de Merleau-Ponty quando faz nascer das emoções do corpo a consciência do eu, a descoberta do outro e as obras da cultura? Não é o artista, segundo ele, o "modelo do homem que pensa segundo si mesmo"? (*Vingt leçons*, p.614).

Mas a questão da imaginação ficará por isso resolvida? Se a imagem se distingue da sensação remanescente, como da Ideia que se realiza, pode-se considerar, sem dúvida, uma outra imaginação, não mais reprodutora ou criadora, mas inventora e exploradora, o que certas análises de Alain evocam sem a denominar. As teorias modernas da imaginação sublinham, com efeito, o caráter simultaneamente "irrealizante" e material da imaginação, e o papel que nela desempenham a liberdade e o acaso. Assim, para Sartre (*O imaginário*), o gozo estético é

"desinteressado", porque a imaginação é uma atitude "aniquiladora!" da consciência que visa a um objeto irreal, ausente, através de um *análogon* material. Não é uma Ideia que se realiza, mas um suporte material que se irrealiza. Do mesmo modo, Bachelard vê na imaginação uma "função do irreal" (*L'Air et les songes*, p.14) e uma faculdade de deformação, ao passo que F. Alquié, em seu belo livro sobre *La philosophie du surréalisme*, sublinha a "vontade de descoberta e de decifração" que anima a imaginação surrealista em busca de "acasos objetivos" e de procedimentos por vezes mecânicos mas sempre intencionais, para "forçar a inspiração" (Max Ernst). Longe de ser uma faculdade interior de evocação, a imaginação confunde-se, portanto, com o trabalho e o jogo sobre a matéria. A imaginação está assim presente na predileção de certos pintores por um elemento: a terra de Courbet, a água de Corot, o fogo de Van Gogh. Está igualmente presente na descoberta das analogias (Leonardo da Vinci, cf. Huygue, p.85, 115). Também está presente na inovação técnica (a pintura a óleo nos flamengos, e mesmo a perspectiva). Alain estava, talvez, ligado demais ao dualismo cartesiano para apreender inteiramente essa imaginação do corpo vivo.

---

[b] Delacroix, lago de sangue, acossado por anjos maus, Ensombrado por um bosque de abetos sempre verde…

[c] Ed. bras.: *A história da arte*, Rio, Zahar, 1979 (4ª ed., 1984).

[d] Ed. bras.: *A evolução criadora*, Rio, Zahar, 1979.

5. O ARTISTA

I. A descoberta de Dioniso

Dedicado a Richard Wagner, *A origem da tragédia* (1872) apresenta-se como um ato de vassalagem em relação ao autor de *Tristão e Isolda*. Nietzsche, com efeito, apresenta o "drama" wagneriano como um renascimento da tragédia grega. Mas assim a música wagneriana, interpretada provisoriamente como um despertar "dionisíaco", projeta uma nova luz sobre a origem da tragédia grega, isto é, sobre esse espírito dionisíaco que é o da própria música. E alguns anos mais tarde, em *Ecce Homo*, Nietzsche verá sobretudo nesse livro a descoberta do dionisíaco entre os gregos, e uma nova compreensão do trágico como pessimismo superado, o que lhe permite refutar Wagner.

Nietzsche introduz desde logo na estética dois princípios a que dá o nome de dois deuses gregos. *Apolo* e *Dioniso* encarnam, com efeito, duas "pulsões artísticas da natureza". Cada uma dessas pulsões manifesta-se na vida humana por meio de estados psicológicos. O sonho manifesta e satisfaz a pulsão apolínea, e a embriaguez a pulsão dionisíaca. Nietzsche, que fala aqui a linguagem de Schopenhauer, descobre na contemplação serena do sonhador que deixou de lutar e de querer, uma confiança inquebrantável no *principium individuationis*: Apolo será, portanto, o deus da individualidade, da medida, da consciência. "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada de excesso" não são o anverso e o reverso de uma mesma sabedoria délfica? A embriaguez dionisíaca, pelo contrário, rasga esse "véu de Maya" da individualidade e essa ilusão da consciência, para celebrar selvaticamente a reconciliação do homem e da natureza:

> O homem já não é artista, tornou-se obra de arte: o que se revela aqui no estremecimento da embriaguez é, em vista da suprema voluptuosidade e do apaziguamento do Uno originário, o poder artista da natureza inteira (*Origem da tragédia* [ed. francesa], p.45).

A "estética" que Nietzsche baseia na descoberta do "dionisíaco" reveste-se, portanto, de um considerável alcance metafísico. A arte já não é apenas uma atividade do espírito (na acepção de Hegel) que se encarna em obras. A natureza, na medida em que é criação, nascimento e morte, é ela própria artista. Neste sentido, a arte encontra-se em cada coisa, como a essência de todo e qualquer "ente". Portanto, a obra de arte não será uma imitação da natureza criada, mas tampouco será a expressão de uma subjetividade e de uma emoção individuais (Baudelaire). O artista imita a natureza, mas num sentido novo, porquanto encarna as pulsões artísticas da natureza.

Essas duas pulsões da natureza são reveladas, entretanto, com superlativa clareza no mundo histórico dos gregos. Schiller opusera a arte moderna, "sentimental" e "elegíaca", à "ingenuidade" idílica da arte grega. A arte grega caracterizava-se, portanto, pela "ingenuidade" feliz de homens ainda em comunhão com a natureza. Mas a descoberta da pulsão dionisíaca permite corrigir essa interpretação. A nobre simplicidade e a grandeza calma dos heróis e dos deuses não passam de uma invenção ingênua, pois, de fato, a serenidade dos deuses do Olimpo, esses imortais que vivem como mortais, serve para encobrir e superar uma visão aterradora da essência da natureza. "Para que a vida lhes fosse possível, era de todo em todo imprescindível que os gregos criassem deuses." As miragens e as ilusões agradáveis da poesia épica de

Homero permitiram, portanto, aos gregos, triunfar da profundidade terrífica de sua concepção do mundo e apaziguar seu sentido exacerbado do sofrimento. Homero é artista "ingênuo", mas no sentido em que Rafael é ingênuo quando pinta a *Transfiguração* de uma possessão em visão extática. A pulsão dionisíaca é primeira, e desse modo evoca os Titãs vencidos pelos deuses do Olimpo, mas só a pulsão apolínea confere seu sentido à dor dionisíaca, justificada agora pela visão apaziguadora, por essa imaginação libertadora que ela fez nascer.

Mas qual é a natureza dessa experiência grega do dionisíaco? No âmago da civilização apolínea da medida encontra-se, como uma possibilidade sempre ameaçadora, o descomedimento (*hýbris*), o caos "titânico" da natureza primitiva. A natureza, em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose. O homem dionisíaco que perde sua identidade individual no êxtase, empolgado pelos cantos e danças das festas em honra de Dioniso, descobre o Uno originário, a "vontade" única e eterna por trás do nascimento e morte dos fenômenos individuais. A música será, portanto, a arte dionisíaca por excelência, a que exprime o querer em sua unidade, ao passo que a epopeia e a escultura (e, portanto, o Olimpo) eram criações apolíneas. Nietzsche retoma assim a grande descoberta de Schopenhauer: a música não faz parte das belas-artes e não procura dar aquele prazer que se pode auferir nas belas formas. Na linguagem platônica que é, por vezes, a de Nietzsche, pode-se dizer que as belas-artes reproduzem os fenômenos individuais, conferindo-lhes uma espécie de eternidade no instante, ao passo que a música é o espelho da própria Ideia, do querer eterno.

A experiência dionisíaca parece, em todo o caso, conduzir Nietzsche muito além da concepção kantiana do julgamento estético e de seu individualismo. O indivíduo, com efeito, é o adversário da arte. O indivíduo, enquanto artista, liberta-se de seu eu individual. O artista dionisíaco (o músico) faz-se espelho da vontade e o próprio artista apolíneo converte-se num veículo por intermédio do qual a vontade se liberta na aparência. Daí a fórmula essencial: "Somente enquanto fenômeno estético é que a existência e o mundo, eternamente, se justificam" (p.61).

Mas os gregos não ficaram na simples oposição de Apolo e Dioniso, e souberam reconciliar a contemplação das imagens e a experiência originária em sua obra-prima: a *tragédia ática*.

Para entender essa misteriosa reconciliação, cumpre remontar à origem da tragédia grega, ao coro dos sátiros e ao ditirambo dos servidores de Dioniso. Esse coro satírico representa uma primeira "projeção" e uma primeira "alucinação" consoladora. O homem tomado de êxtase dionisíaco corre, com efeito, o risco de sucumbir à aversão (budista) à vida. "Uma propensão ascética para negar o querer é o fruto dos estados dionisíacos" (p.69). À semelhança de Hamlet, o homem dionisíaco mergulhou o olhar no terrível abismo do ser. Renuncia então à ação, pois essa visão matou nele a ilusão necessária à ação. Mas a arte, como um "mágico que salva e que cura", consegue então transformar essa aversão ao horror e ao absurdo da existência em imagens capazes de tornar a vida possível. As imagens do horror serão *sublimes* e as imagens do absurdo *cômicas*. Nesse sentido, "o coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega". Assim, a multidão reunida e tomada de emoção dionisíaca volta as costas à civilização – essa mentira que pretende ser a única realidade – e vê surgir diante de si esse espelho do coro satírico em que assiste à sua própria metamorfose. Os sátiros, de lendária potência sexual, são

seres de natureza fictícia que conduzem o cidadão ateniense para fora dos limites da cidade e da individualidade, no seio da natureza.

Nasce então, no coro satírico, uma segunda "alucinação" coletiva, um mundo apolíneo, épico, de imagens em que a emoção dionisíaca se "descarrega" e explode como uma girândola. A tragédia propriamente dita, o "drama" que se representa em cena, essa ação a que Aristóteles chama o *my^thos*, será, pois, uma materialização apolínea do estado dionisíaco. O que se vê, com efeito, em cena? Um herói trágico que é apenas a máscara do próprio Dioniso, o deus que morre e ressuscita, o deus das metamorfoses. Tal seria, portanto, a doutrina esotérica (não apolínea) da tragédia: o reconhecimento da unidade da vida como vontade, a alegria que nasce do espetáculo de aniquilamento do indivíduo, a arte como pressentimento jubiloso da unidade reencontrada. "Quanto não terá sofrido esse povo para chegar a tanta beleza?" (p.156).

Mas a reconciliação entre Apolo e Dioniso foi de curta duração. Depois de Ésquilo e Sófocles vem *Eurípides* e, com este, a tragédia agoniza. O coro abandona a orquestra, mistura-se aos atores, e desaparece. É a hora da massa "esclarecida" e do reinado do público, dos sofismas em cena e da inteligência nas arquibancadas. É a hora de Eurípides mas sobretudo de Sócrates, o "homem teórico", seu juiz e seu mestre. O socratismo de Eurípides fez perecer a tragédia porque ele, apesar da tardia homenagem das *Bacantes*, quis separar a tragédia de sua origem, a música, a entrada de sombra do dionisíaco. Ora, o apolíneo do mito e do diálogo desaparece com o dionisíaco. A contemplação serena do rapsodo épico degrada-se em pensamentos frios e paradoxais, e o êxtase avilta-se em paixões teatrais, em patético (Medeia matando seus filhos, por exemplo). A esse respeito, a ópera clássica retoma a herança de Eurípides e deve seu êxito à vitória do "homem teórico", que não percebe a profundidade da música e quer compreender primeiro as palavras. Para o profano, a exaltação musical transforma-se em retórica da paixão e o *recitativo secco*, em conformidade com a tendência idílica da ópera, passa por ser a língua natural da humanidade primitiva, em sua bondade original.

> Assim, sob "o látego de seus silogismos, a dialética otimista expulsa a música da tragédia. É o mesmo que dizer que ela destrói a essência da tragédia, a qual só pode ser interpretada como a manifestação e a transposição em imagens de estados dionisíacos, como a simbolização visível da música, como o mundo onírico que a embriaguez dionisíaca suscita" (*A origem da tragédia* [ed. francesa], p.103).

Ao artista apolíneo e dionisíaco opor-se-á, portanto, o homem teórico, esse otimismo socrático que acredita – novidade rica de futuro – poder o pensamento, caso siga o fio condutor da causalidade e da razão, chegar até as "Mães do Ser" de que fala Goethe. Portanto, o que nasce com Sócrates é o *instinto da ciência*, mortal para as pulsões artísticas da natureza, e que triunfa com a figura de Sócrates agonizante, o homem que se libertou pelo saber do temor da morte. Mas, quando o homem descobre os limites do conhecimento (graças, em especial, à distinção da coisa em si e do fenômeno em Kant), surge uma nova forma de conhecimento trágico que reclama, para ser suportável, a proteção da arte. Não é, aliás, o que sugere a imagem inversa de um "Sócrates músico" que, sob o efeito de uma espécie de arrependimento, compõe na prisão um hino em honra de Apolo (*Fédon*, 61 *b*)?

Mas será que se percebeu a grande ambiguidade dessa interpretação muito schopenhaueriana da origem da tragédia? Nessas páginas, com efeito, a arte aparece como um remédio para o

espetáculo aterrorizante da verdade: a mais alta missão da arte não é

> libertar nossos olhos do olhar que mergulharam nos terrores da noite e salvar o indivíduo das convulsões da vontade pelo bálsamo salutar da aparência (p.129)?

Não significa isso que a "necessidade de arte" tem sua origem numa fraqueza, numa impotência para olhar a vida de frente? Mas Nietzsche não se deterá nessa concepção, muito pelo contrário, pois verá precisamente na tragédia a descoberta da vida como superabundância de força, como natureza artista e poder de metamorfose. Não comparou Heráclito a força formadora do mundo a uma criança que, brincando, edifica montes de areia para os desmoronar de novo? "A arte como remédio": não é esse, na realidade, para Nietzsche, o sentido oculto de *A origem da tragédia*, como o mostra esta observação do *Crepúsculo dos ídolos* ("O que eu devo aos antigos"):

> A psicologia do *orgiasmós* [celebração de mistérios] como sentimento de vida e de força transbordante, nos limites do qual a própria dor age como estimulante, deu-me a chave para a ideia do sentimento trágico.

II. O caso Wagner

Em todo o caso, essa ambiguidade explica provavelmente o desentendimento com Wagner.

> A descoberta da origem dionisíaca da tragédia ática devia mostrar, segundo Nietzsche, em que aspecto o drama wagneriano não era uma ópera e representava, pelo contrário, um primeiro ataque contra a "civilização" otimista e a promessa de um despertar dionisíaco e trágico na Alemanha. Tomando por exemplo o terceiro ato de *Tristão e Isolda* ("Submergir – soçobrar/Sem consciência – supremo gozo"), Nietzsche afirma que Wagner devolve a vida ao mesmo tempo à "sabedoria dionisíaca" do pessimismo e ao sublime apolíneo do mito. A paixão do herói em cena, ou seja, o "mito", faz-nos experimentar compaixão por um indivíduo, mas protege-nos, de fato, da paixão excessivamente intensa da música. Essa ilusão benéfica impede-nos de sucumbir à emoção dionisíaca, a qual se descarrega num mundo de belas aparências, e o herói toma sobre seus ombros, como um bode expiatório, todo o peso do mundo dionisíaco que a música revela a cada um. Tal é o sentido do estranho prazer que se pode ter diante do espetáculo da bela aparência heroica e de seu aniquilamento. O drama wagneriano seria, portanto, uma primeira vitória da música e do mito trágico (belo e sublime, ao mesmo tempo) sobre o otimismo moderno destruidor de toda mitologia.

Mas a esperança que Wagner suscitara em Nietzsche foi de breve duração e não resistiu à consagração de Bayreuth e à "Sexta-feira Santa" de *Parsifal* (1882). A partir da IV Consideração (*Richard Wagner em Bayreuth*) (1876) – ainda que seja generoso o elogio – pode-se ler a crítica essencial que Nietzsche dirigirá a Wagner: existe nele um dom fundamental de ator (p.231) e "o gosto apaixonado pelas emoções extremas e quase mórbidas" (p.179). É preciso, portanto, desligar-se do gênio, procurar alhures o verdadeiro trágico e não confundir Tristão, ou Amfortas, e Dioniso. *Humano, demasiado humano*, cumpre essa função negativa. Obra amarga, baseia-se numa oposição quase hegeliana entre a arte e a ciência, e retoma o tema da morte da arte. Nietzsche traça uma espécie de balanço crepuscular de "o que resta da arte", atividade próxima da infância e demasiado inconsciente. Lembrando-se talvez de Platão, Nietzsche critica a superstição do gênio, quer se trate de um dom da natureza (como em Kant) ou de uma inspiração sobrenatural. Nos dois casos reina a ilusão da espontaneidade que mascara o "devir" do artista, isto é, o trabalho deste sobre si mesmo. A admiração que se devota ao gênio não é, portanto, *educativa*, pois esconde a crueldade necessária do esforço e da disciplina. Nesse sentido, a arte do artista (saber domar as forças abundantes que estão nele) é mais importante do que as obras de arte que recolhem esse excesso de força. Nietzsche privilegiará o artista em relação à obra, o que lhe permitirá escrever uma genealogia psicológica do artista

moderno, mas prende-se talvez, por isso mesmo, ainda secretamente, à estética da subjetividade, como sugere Heidegger.

Por que Wagner é um caso?

> Precisamente porque nada é mais moderno do que essa doença geral do organismo, essa decrepitude e essa sobre-excitação de toda a mecânica nervosa. Wagner é o artista moderno por excelência, o Cagliostro da modernidade. Em sua arte misturam-se da maneira mais sedutora o que hoje é mais necessário a todo o mundo: os três grandes estimulantes dos esgotados – a brutalidade, o artificial e a inocência (a idiotia) (*Crepúsculo*, § 5).

Assim, longe de ser o iniciador de um renascimento alemão pela música, Wagner também seria um artista da decadência europeia e estaria, por isso mesmo, próximo do "pessimismo literário francês": Flaubert, Zola, os Goncourt, Baudelaire. Uma carta capital para Peter Gast (26 de fevereiro de 1888) põe em evidência as afinidades entre Wagner e o Baudelaire de *Mon coeur mis à nu*, libertino, místico, satânico, "mas sobretudo wagneriano": o "tipo decadente" (*Ecce Homo*). Mas o que é a decadência? Uma atrofia do instinto.

> O homem moderno tem os nervos fatigados, está *blasé*. Nietzsche foi buscar talvez em Stendhal a ideia de que, depois de Napoleão, gênio da vontade, a Europa sofre de anemia. Fugindo a uma realidade cinzenta e à sua própria dor, o homem moderno procura curar seu *spleen* pelas perversões do imaginário ou a brutalidade da reportagem naturalista. Tenta despertar seus sentidos adormecidos pelas especiarias do exotismo e do pitoresco histórico, pelos paraísos artificiais e os prazeres interditos, pela patologia e o espetáculo do sofrimento interessante.

O artista da decadência moderna já não pode, portanto, recriar a unanimidade dionisíaca. Ele dirige-se hoje, não mais a um público que é ele próprio artista, mas a exaustos e distraídos. Ele está, pois, dedicado à busca do efeito. "É preciso tiranizar para poder somente obter um efeito" (*Frag. post.*, 10/25): tirania da fórmula (o *leitmotiv* em Wagner, a hereditariedade em Zola), da massa (orquestral ou social), da brutalidade (das cores, dos temas, das paixões). E só consegue provocar uma caricatura de embriaguez, um êxtase sonambúlico: *come si dorme con questa musica!* diz a wagneriana a propósito da "melodia infinita". De fato, o artista moderno será como um hipnotizador a que as mulheres sucumbem, um Cagliostro. A possessão dionisíaca é, portanto, pervertida em histeria e, em Bayreuth, o contágio sagrado avilta-se em arte de massa: "o teatro é uma sublevação das massas", "é aí que a consciência mais pessoal sucumbe ao fascínio nivelador do maior número": É por essa razão que a estética hoje (diz Nietzsche) é feminina. Incapaz de criar formas, isto é, de "dar", o público crê receber numa "experiência estética", acredita "conceber". E essa concepção quase imaculada, a emoção sentida pelo espectador, tornar-se-á o critério do valor da obra e, portanto, do artista. Como não pensar aqui nas "nevralgias" de Mme Verdurin, "esses padecimentos sempre próximos infligidos pelo Belo" (Proust, II, p.906)?

Obrigado a tiranizar seu público, o artista moderno, se possui algum valor, desempenhará, pois, um duplo papel. Será virtuose para o cenáculo e charlatão para o público (Hugo, por exemplo). Torna-se então, como o Sobrinho de Rameau, um histrião, que procura sobretudo a atitude e a expressão: "fanáticos da expressão, virtuoses até às unhas", tal é o julgamento de Nietzsche a respeito de Berlioz e Delacroix. O culto da expressão não será, com efeito, um sintoma de fraqueza, já que a capacidade de desempenhar todos os papéis dispensa de ser uma pessoa?

Assim, Wagner representa o advento do ator na música. Advento que a duplicidade de

Wagner torna ainda mais intolerável. Pois Wagner lisonjeia os instintos niilistas e o cristianismo, e empenha-se em satisfazer a necessidade religiosa de redenção, quando conheceu a outra "moral", a moral afirmativa que comunica sua plenitude às coisas, que transfigura e embeleza o mundo. Siegfried é prova disso: o seu nascimento não é já uma declaração de guerra à moral, pois vem ao mundo graças ao adultério e ao incesto? Ora, Wagner optou, em seguida, por celebrar a "moral servil", aquela que empobrece e enfeia as coisas, que nega o mundo e que proclama ser o eu execrável. Ele traduz o *Anel* na língua de Schopenhauer, faz-se o apóstolo da castidade e coloca em cena o *casto louco*. Mas essa duplicidade é corruptora, porque o paradoxo do ator não se sustenta: à força de mentir, passa a ser o personagem que representa. A mímica acaba por preceder o virtuose: Wagner é neurótico, diz Nietzsche, tornou a música doente. "O artista moderno está muito próximo, em sua fisiologia, do histérico" (*Vontade de poder*, 813, *Frag. post.*, 16/89).

III. A arte trágica e o "grande estilo"

O "caso Wagner" e a ambiguidade que apontamos no pessimismo de *A origem da tragédia* mostram claramente qual é a questão central das reflexões de Nietzsche sobre a arte: o que significa o pessimismo na arte? Como corrigir o erro de Schopenhauer, que põe certas obras (Rafael, a tragédia) a serviço do pessimismo e da resignação? Como corrigir o erro inicial de Aristóteles, que busca na "purgação" de certas paixões (o terror e a piedade) o efeito (mais médico do que moral) da tragédia? Se Aristóteles tinha razão, a arte estaria ainda a serviço do pessimismo, seria nociva à saúde, pois a *kátharsis* é um engodo: ninguém se desembaraça assim dessas paixões. Ora, uma tragédia que inspira o terror e a piedade desorganiza, enfraquece, desencoraja. Está aí o segredo da arte e da tragédia? Certamente que não, diz Nietzsche. Muito pelo contrário, a emoção trágica é tonificante, isso pode até ser medido, acrescenta ele, com um dinamômetro!

Para explicar esse paradoxo e resolver a ambiguidade do pessimismo, Nietzsche substituirá a classificação tradicional das belas-artes por uma *tipologia* dos artistas. Dois critérios servirão de "pedra de toque" na avaliação dos valores artísticos (*A gaia ciência*, § 370). Por um lado, o que é que está na origem da criação: a fome, o desejo, ou a abundância e o extravasamento de forças? A fraqueza ou a energia? Por outro lado, por meio de que necessidade essa força o essa fraqueza se exprime? O artista quer a imobilidade, a permanência, a eternidade, o ser, ou quer a destruição, a mudança, o "devir", a metamorfose?

A necessidade de destruição e de inovação pode ser a expressão de uma força superabundante, ao mesmo tempo sacrílega e prenhe de futuro: é o artista *dionisíaco*. Mas essa necessidade pode nascer também da fraqueza, do ódio a toda superioridade e do desprezo por si mesmo. É o artista do ressentimento. Do mesmo modo, a necessidade de permanência e de eternidade pode nascer do amor ao mundo e da gratidão: é a arte da apoteose, *ditirâmbica*, de Homero, de Rubens, de Rafael e de Goethe. Enfim, a necessidade de eternidade pode provir da vontade tirânica daquele que sofre e que quer que o seu sofrimento seja a lei eterna. Ele vinga-se de todas as coisas impondo-lhes a imagem de sua tortura: é o *pessimismo romântico*, "moderno", da filosofia de Schopenhauer, da música de Wagner, da poesia de Baudelaire.

Essa "tipologia" dos artistas e, de fato, das atitudes perante a vida, dissipa as ambiguidades

wagnerianas.

> Nietzsche pode daí em diante desenvolver uma estética que seja uma "fisiologia aplicada", que seja, em outros termos, uma psicologia da vontade de poder. Em que medida essa estética supera a análise kantiana do julgamento da beleza, é algo que falta definir. O que se quer dizer quando se opina que uma coisa é bela? O julgamento da beleza tem sua origem, para Nietzsche, num sentimento de poder, de plenitude e de força acumulada. Julgar que uma coisa é bela equivale, portanto, a aprovar o mundo, dizer sim a um perigo (o sublime), a um obstáculo. Nesse sentido, é belo um problema difícil que se sabe resolver e que nos convida a nos superarmos. "A arte é o grande estimulante da vida": uma ideia talvez pressentida por Kant, quando fala do jogo harmonioso das faculdades do homem. Em todo o caso, o julgamento estético baseia-se num prazer, o prazer do poder que faz aprovar o sofrimento, as coisas problemáticas e terríveis, o mal. A própria fealdade, se exprime uma impotência, pode também lisonjear a vontade de poder que a reproduz. A arte será, portanto, o grande transfigurador (*Verklarer*) da existência, que embeleza e aceita o mundo em vez de extrair dele a justificação de uma negação ascética. É nesse sentido que a arte trágica constitui um remédio contra o niilismo e o denegrir metafísico das aparências. Mas, se a beleza corresponde a um recrudescimento do poder, ela tem uma finalidade real, biológica. Em outras palavras, a beleza, longe de ser uma qualidade verdadeira das coisas e um absoluto torna-se uma ilusão, uma mentira útil. Kant, por outro lado, fazia repousar o julgamento estético numa satisfação desinteressada. Nietzsche, pelo contrário, sublinha a origem sexual da arte: "É impossível evocar Rafael sem uma certa sobre-excitação do sistema sexual." Ele responde assim a Schopenhauer, que via na contemplação estética uma suspensão do querer, um breve momento de libertação, mas também responde (antecipadamente) à teoria da sublimação que faz nascer a criação de um recalcamento e, portanto, um empobrecimento da vida sexual (Freud, *Leonardo da Vinci, uma lembrança de sua infância* [ed. francesa], p.142). A criação artística e a contemplação possuem, assim, uma mesma condição fisiológica: a embriaguez, esse *mehr von Kraft* , essa força redobrada que já se encontra nas manobras amorosas dos animais e que leva os machos a se atribuírem mais valor pela invenção de novas formas e de novas cores, por um esbanjamento que é sinal de riqueza. O estado fisiológico da embriaguez revela em nós, no nosso corpo, uma faculdade idealizante, "poética", que busca nas coisas a confirmação de seu sentimento de plenitude. Enfim, a embriaguez permite transformar o problema kantiano da universalidade em direito de julgamento estético. Com efeito, o estado estético é um sentimento de poder redobrado, *comum* ao criador e àquele que compreende a obra. "O artista só fala a artistas", diz Nietzsche, que quer superar a simples oposição do artista criador e do público passivo e profano. A embriaguez, o estado criador, envolve aquele que dá e aquele que recebe, e a arte relacionada com a vontade de poder define-se, em última análise, pela força de sugestão e pela receptividade aos sinais, aos gestos, às mímicas, pela superabundância dos meios de expressão e de comunicação entre os seres vivos. Tal como Alain, mas por caminhos diferentes, Nietzsche parece colocar a dança na origem de todas as artes: a arte da dança não é a arte por excelência do corpo, da expressão e da comunicação gestuais, da mímica e da metamorfose? Mas vê-se aqui até que ponto Wagner representa um arremedo quase caricatural da arte dionisíaca. Em *Richard Wagner em Bayreuth* (ed. francesa, p.261), não evoca Nietzsche, já muito antes dos fragmentos de 1888, a "comunicação demoníaca" de Wagner, que lhe faz reencontrar a "inteira faculdade artística da natureza", para além da separação das artes? Em que é que o estado estético difere da sugestividade e da histeria das wagnerianas? Que pedra de toque distinguirá os sinais da superabundância dionisíaca (*Crepúsculo* [ed. francesa], p.146) e os sintomas da pobreza histérica?

A embriaguez como estado estético concretiza-se numa forma, enquanto a vertigem wagneriana se caracteriza pela ausência de formas. Nietzsche chama o "grande estilo" a essa vontade de dar uma forma e uma lei à sua própria vida, esse esforço para vir a ser mestre do caos em que se está, forma e lei que são a medida da grandeza de um artista. Se a dança é a primeira das artes, a arte verdadeira será a arte clássica da arquitetura: Nietzsche não dá como exemplo de "grande estilo" o Palazzo Pitti de Brunelleschi? Mas trata-se de fato de uma arquitetura psicológica, uma arte de construir com sua própria vida.

Mas, então, a oposição do "grande estilo" clássico (frieza, simplificação, dureza, concentração e mesmo um pouco de perversidade) e do "romantismo" leva Nietzsche a esta interrogação terrível, a qual repõe em causa o ponto de partida de suas reflexões sobre a arte: "O conceito de grande estilo estará em contradição com a própria alma da música?" (*Vontade de poder*, 842, 14/61). A música moderna seria incapaz de chegar ao "grande estilo" porque, em primeiro lugar, seria uma reação contra o Renascimento, porque seria irmã do Barroco e da

Contrarreforma, porque estaria dedicada à retórica das paixões e das atitudes nesse estilo "dramático" que é, na verdade, o abandono de todo estilo.

Até onde vai, em Nietzsche, a crítica da estética? É certo que Nietzsche faz o processo, incansavelmente, da arte romântica (Baudelaire, Wagner], em outras palavras, da ideia de que a obra de arte exprime um sentimento individual de dor, de nostalgia, de melancolia. Também é verdade que Nietzsche não busca esse motivo transcendental que Kant descobria no julgamento estético. A beleza, em Nietzsche, remete à "psicologia" do artista, a um sentimento aumentado de poder. Ela está a serviço da vida entendida como vontade de poder, da sexualidade e do corpo expressivo. É por essa razão que a estética é apenas, de fato, uma "fisiologia aplicada" e que as objeções contra Wagner são de "ordem fisiológica" (*A gaia ciência*, § 368). É verdade, enfim, que o "estado estético" deve pôr fim à separação moderna entre o artista prisioneiro de sua subjetividade genial e o público. Mas, quando ele relaciona a obra de arte com o artista e este com um "estado estético" que deve ser compreendido "psicológica e fisiologicamente" a partir da vontade de poder, logrará Nietzsche realmente superar essa metafísica da subjetividade que é o fundamento da estética clássica? Se a criação e a contemplação estéticas deixam de estar relacionadas com o sujeito individual consciente, essa inserção da arte na vida realiza-se mediante uma ampliação da ideia de "perspectiva": "a perspectiva é a condição fundamental da vida". As "coisas", as "substâncias" e as "qualidades" nada mais são do que os erros específicos graças aos quais os organismos podem viver. A permanência é, portanto, a petrificação (*Verfestigung*) de uma perspectiva e a verdade uma aparência que se coagulou. Nietzsche quer, portanto, superar a verdade em nome da arte, a qual aceita a inocência do devir e é vontade de aparência (*Wille zum Schein*). Mas é preciso, então, dizer como Heidegger (*Nietzsche*, II, p.186) que Nietzsche não sai da metafísica cartesiana, a qual relaciona toda a verdade com a certeza do eu do sujeito humano? Que Nietzsche coloca o corpo vivo no lugar da alma e da consciência nada muda na orientação secretamente "cartesiana" de Nietzsche: compreender a arte, e suas relações com a verdade, a partir do artista, e o artista a partir da vontade de poder. Veremos em todo o caso, com Heidegger, aonde pode levar um pensamento da arte que preferiu partir da obra de arte e não do artista. Mas a tentativa de Nietzsche, essa "fisiologia aplicada" que, em última análise, silencia sobre o trabalho material e corporal da criação e sobre a presença física da obra, talvez esclareça também as questões que Merleau-Ponty formulará em seguida: o que é a permanência das coisas, que papel desempenham na arte a perspectiva e o corpo vivo?

6. Arte e verdade

É numa conferência intitulada "A origem da obra de arte" (*Holzwege*, p.7) que Heidegger formula com toda a clareza o problema da arte. A excepcional importância dessa meditação não provém da riqueza concreta das análises (pois que também a famosa referência a Van Gogh é muito discutível), mas, antes do trabalho de "desconstrução" dos pressupostos da concepção tradicional da criação artística e, em particular, da dialética secular da arte e da natureza. Heidegger retoma aqui o movimento que abre as *Lições sobre a estética* de Hegel (*Int.*, p.72). Heidegger, tal como Hegel, possui uma consciência aguda tanto do caráter histórico (e mesmo "historial") da arte quanto da necessidade de sua própria reflexão. No posfácio, ele cita a fórmula célebre de Hegel: "A arte é para nós uma coisa do passado" (*Int.*, p.43, e *supra*, p.53). Mas essa frase, que redige a certidão de óbito da arte, expressão histórica e ultrapassada do absoluto, está enraizada numa história mais profunda: por detrás dela se encontraria, com efeito, todo o pensamento ocidental desde os gregos. Hegel, sugere Heidegger, concebe a essência da arte a partir da metafísica ocidental que Heidegger, precisamente, tenta superar relacionando-a com a sua origem esquecida. Ora, a concepção metafísica da arte ostenta o nome tradicional de *estética*. A estética considera a obra de arte como um objeto (voltado para nós) e, mais precisamente, como o objeto de uma percepção sensível (de uma *aísthêsis*) (cf. Heidegger, *Nietzsche*, I, p.91 ss.). Essa percepção sensível é definida hoje como uma vivência, uma experiência psicológica (*Erlebnis*) (Kahnweiler, p.65 ss.). Não somente a contemplação das obras de arte tornou-se uma *Erlebnis* que Proust caricaturou fielmente com as nevralgias de Mme Verdurin, mas a própria criação artística equipara-se à experiência vivida, à "vida" de que ela seria a expressão. Assim, a obra de arte relaciona-se exclusivamente com os estados psicológicos do homem: seus sentimentos, seu gosto, sua sensibilidade. Hegel tem, pois, razão: a vitória da estética, isto é, de fato, o domínio do sentimento e da embriaguez, encarnada pela música de Wagner, significa a morte da grande arte. A crítica dessa estética, que acaba por não ser mais do que uma "fisiologia aplicada", é, portanto, indispensável, se se quiser, como Heidegger, reencontrar na arte uma "necessidade absoluta" (*Nietzsche*, I, p.101) que se relacione mais com a verdade do que apenas com a beleza, que seja um saber (*Wissen*) e não o excitante de nossos afetos, de nossas emoções. Para tanto, cumpre vincular a obra de arte (e o artista) à sua origem, que é a arte, e procurar a essência da arte na verdade que se manifesta e não em alguma produção que se oporia à natureza.

I. Coisa, ferramenta, obra

Tal como Hegel na *Introdução à estética*, e por motivos, aliás, bastante semelhantes, Heidegger começa por um círculo. A origem da obra de arte? A resposta parece evidente: a obra de arte tem sua origem no trabalho do artista. A "operação" do artista que cria uma obra não é uma "criação" análoga à criação divina? (Gilson, p.344). Mas o que faz um artista, senão obras? Se o artista está na origem da obra, a obra está na origem do artista. Portanto, cumpre retroceder para um terceiro termo comum à obra e ao artista. A questão da origem da obra de arte converte-se rapidamente, pois, numa interrogação sobre a essência da arte. Mas, nesse caso, caímos de novo num círculo: somente as obras de arte reais podem ensinar-nos o que é a arte. Mas é preciso saber, pelo menos vagamente, o que é a arte para se reconhecer uma obra de arte.

Longe de procurar evitar esse círculo, Heidegger instala-se nele. O movimento da obra para a arte e da arte para a obra converte-se numa marcha sobre um "caminho que não leva a parte nenhuma". Apesar de tudo, é preciso escolher um ponto de partida. Este será a obra em sua realidade efetiva. O que é uma obra?

A obra de arte é, em primeiro lugar, uma coisa. Um quadro de Van Gogh, por exemplo, vai de exposição em exposição, e pode ser destruído. Tal é a brutal evidência que Heidegger recorda contra os estetas da *Erlebnis* (cf. em Gilson, p.11-112, as consequências estéticas dessa existência material das obras). Mas a análise deve prosseguir. A obra de arte é uma coisa, mas saberemos o que é uma coisa? Por certo, pode-se dizer que tudo o que existe é uma coisa: a pedra, o cântaro, o homem, o avião, a morte e mesmo Deus. Nesse sentido, a coisa é um "ente" (*Seiend, ens*) e as coisas representam o ente em sua totalidade. Mas, *stricto sensu*, chamamos coisa aos objetos inanimados e, sobretudo, aos objetos inanimados naturais.

Ora, se queremos definir essa realidade em aparência imediata da coisa, reencontramos três interpretações tradicionais da coisa e, por conseguinte, do ente em geral. A coisa apresentar-se-á como o suporte de certas propriedades, como a unidade de uma pluralidade de impressões e, enfim, como uma matéria que recebeu uma forma.

Examinemos a mais importante dessas interpretações tradicionais da coisa, aquela que vai servir de fundamento para a interpretação metafísica da arte. A coisa é considerada uma matéria (*hýlê*) que teria recebido uma forma (*morphê*, *eîdos*). De fato, essa definição convém perfeitamente às coisas naturais, assim como às coisas de uso. Além disso, essa concepção (que remonta a Aristóteles) permite compreender melhor a obra de arte. A obra de arte é uma coisa pela matéria de que se compõe. Aliás, "as artes não foram buscar essas noções na filosofia; pelo contrário, a filosofia de Aristóteles foi buscar ambas na arte" (Gilson, p.55). Heidegger questionará, entretanto, essa definição, e sugerirá que esse par matéria-forma (tão importante em estética, cf. *La vie des formes*[e], de Focillon, ou *L'esprit des formes*, de Elie Faure) não pertence originalmente à arte e à obra de arte.

Donde é, pois, que o par matéria-forma tira sua origem? A forma de um bloco de granito resulta da disposição espacial das partes de matéria. Trata-se de um simples contorno. No cântaro ou no machado, em contrapartida, a forma explica a arrumação da matéria e determina até a sua escolha: a argila maleável e impermeável para o cântaro. Logo, a matéria está submetida à função do objeto. Neste caso, matéria e forma explicam-se pela utilidade (*Dienlichkeit*), e todo ente que tem por traço essencial a utilidade é o produto de uma fabricação humana. O par matéria-forma tem, portanto, sua origem na essência da ferramenta, *lato sensu*. Distinguimos assim três tipos de entes: a coisa nua (*Ding*), a ferramenta (*Zeug*) definida pela utilidade, e a obra (*Werk*). A ferramenta ocupa um lugar intermediário: ela repousa em si mesmo como simples coisa mas sem ter a "compacidade suficiente". Por outro lado, é parente da obra na medida em que é fabricada pela mão do homem. Mas, por seu turno, a obra, em virtude de sua independência e de sua indiferença às finalidades humanas, assemelha-se à coisa.

Heidegger vai, portanto, poder explicar o imperialismo do par matéria-forma na interpretação da simples coisa e da obra pelo caráter familiar da ferramenta. Porque acredita ser um *tool-*

making animal (animal fabricante de ferramentas), o homem estende às coisas naturais e às obras de arte as duas noções que a fabricação de ferramentas lhe tornaram familiares. Essa tendência é, de resto, reforçada pela ideia cristã de uma criação do mundo *ex nihilo*. Mesmo que o Criador de santo Tomás não seja o Deus-artesão do *Timeu*, o ente em sua totalidade criado por Deus é interpretado a partir do par matéria-forma. Se queremos pensar na "coisidade" da coisa, encontrar a essência da coisa libertando-nos do par fatídico que a violenta, cumpre precisar o que é a ferramenta enquanto ferramenta. Tomemos o exemplo de um par de sapatos como os que vemos em vários quadros de Van Gogh. Sabemos que o ser-ferramenta da ferramenta reside em sua utilidade. Mas a própria utilidade da ferramenta repousa numa qualidade a que Heidegger chama a *Verlässlichkeit*, um termo que poderíamos traduzir por "fiabilidade". Utilizar uma ferramenta, com efeito, é esquecê-la, em primeiro lugar, e, portanto, ter confiança nela. A ferramenta útil (no sentido amplo, os sapatos, por exemplo) supõe, portanto, o pertencimento secreto a um mundo humano e uma aliança originária que permite ouvir o "apelo silencioso da Terra". Mas esse mundo camponês do trabalho rural e essa presença da Terra que Heidegger descreve com um lirismo curioso, e que são a verdade da ferramenta, só o quadro de Van Gogh nos pôde mostrá-los. "A obra de arte fez saber o que é, na verdade, o par de sapatos" (p.24). Eis encontrado o privilégio da obra, simples imagem, sem dúvida, mas que revela o sapato em verdade, ser-ferramenta da ferramenta (a *Verlässlichkeit*). Como a obra de arte revela o que é a ferramenta em sua verdade, o ser da ferramenta, a arte será definida como o "pôr-se-em-obra da verdade do ente" (*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden*). A arte está dedicada, portanto, por essência, à verdade. Mas quer isso dizer que a arte seria a reprodução "verdadeira" do real? Isso seria retomar a concepção tradicional da verdade como adequação a um objeto. Ora, a análise vai conduzir-nos a uma definição mais original da verdade como desvendamento.

A obra de arte não imita uma realidade já dada; ela faz surgir, outrossim, uma verdade dos sapatos, a Verlässlichkeit, que é por essência implícita.

Heidegger não nega que a obra de arte seja, de certo modo, uma coisa, mas a concepção tradicional da coisa como forma e matéria não nos permite apreender o ser da coisa, porque deve sua evidência à sua origem: a ferramenta. Portanto, cumpre pensar o ser-coisa da obra a partir da obra enquanto obra.

II. A essência da obra

O que é uma obra enquanto obra? Heidegger constata, em primeiro lugar, que a obra de arte que se pode ver num museu (como os frisos do Partenon levados por lorde Elgin, cf. Hegel, *Escultura* [ed. francesa], p.178) tem algo de morta. Ela perdeu essa independência que caracteriza a obra e foi rebaixada ao nível de objeto, tanto para a fruição estética quanto para a história da arte. Ora, a obra, antes de ser objeto, é advento da verdade. Tomemos, desta vez, o exemplo de um templo grego, obra de arquitetura que, por excelência, não imita nada. Duas características essenciais vão defini-lo enquanto obra. O templo será apresentação de um mundo (*Aufstellen einer Welt*) e revelação da Terra (*Herstellen der Erde*).

1. A obra é a apresentação de um mundo. *Aufstellen* não designa aqui a simples "exposição" num museu. O termo significa elevar, consagrar e glorificar. O templo apresenta e celebra um mundo. É um "monumento", ou seja, um testemunho. Encarna

uma fé, uma civilização. E o mundo (*Welt*) não é um objeto nem um conjunto de objetos, mas o próprio espírito de uma época, algo bastante próximo, em última análise, do *Geist* hegeliano. É o espaço propriamente humano aberto pelas decisões de um povo, o sentido que ele dá ao nascimento e à morte, ao combate e ao labor. Logo, o templo não é o simples reflexo, ou a ilustração, das crenças de uma época. Ele as encarna, as faz vir à consciência. Por outro lado, o mundo difere segundo a época, é histórico.

2. Mas o templo é indissociável da matéria, do mármore de que é feito, da rocha sobre a qual se ergue, do céu que o recorta, da luz que o ilumina. Tem um local, um "lugar natural" que a topografia não pode apreender. Nesse sentido, o templo "revela" a Terra. *Herstellen* significa vulgarmente fabricar uma ferramenta (cf. *poieîn* em grego). Mas Heidegger dá a esse verbo o sentido quase oposto de revelar, mostrar, manifestar. A ferramenta fabricada domina a matéria de que ela é feita. Esta apaga-se e usa-se. A obra de arte, pelo contrário, revela a "matéria" enquanto tal; a pedra talhada do templo manifesta seu peso, sua cor, sua contextura. E, de maneira geral, a obra traz para a luz o fundo obscuro donde nascem as coisas "concretas". A Terra evoca assim o que os gregos chamavam *phýsis* e, por vezes, *zôê*. Nesse sentido, a "natureza" não é o objeto das ciências da natureza e não se opõe à arte. A Terra é o ser confundido com o ente em sua totalidade, é o desabrochar secreto pelo qual as coisas adquirem existência. A Terra que, por essência, se subtrai e se esquiva, aparece portanto como essa "natureza" e essa "matéria" primitivas e, num sentido, inumanas que ocultam e esquecem as "ferramentas" humanas e a objetivação técnica e científica da razão. O peso da pedra que o templo revela não se reduz, com efeito, a uma simples quantidade de matéria ou a um peso mensurável. Somente a obra de arte consegue revelar alguns aspectos desse "fundamento abissal" que tudo sustenta e onde o homem habita. Mas a arte, para fazer isso, deve mergulhar na Terra, arrebatar-lhe os seus materiais. A obra de arte revela a Terra porque se reconhece filha da Terra, como os deuses gregos nascidos de forças telúricas de que nos fala Hegel (*Arte clássica* [ed. francesa], p.33 ss.). Portanto, longe de opor-se à "natureza" tomada como um objeto, somente a arte tem o privilégio de manifestar a Terra como o que não pode ser manifestado.

Assim, a unidade da obra de arte que repousa em si mesma vai nascer de um conflito (*Streit*) entre o mundo da claridade, apolíneo, do destino dos homens, e a obscuridade a que se pode chamar, lembrando Nietzsche, "dionisíaca" da Terra. A plenitude da obra é o fruto de um equilíbrio quase impossível entre um mundo histórico e a terra inumana.

Acabamos de ver, portanto, que a obra de arte é uma obra porque nela aparece a verdade. Isso não quer dizer que a obra é verdadeira porque se conforma com alguma realidade exterior ou mesmo que é verdadeira porque seria autêntica e exprimiria uma "necessidade interior" (Kandinsky). Uma obra de arte é uma obra porque revela o que é um ente em sua verdade. A verdade, cujo advento é a essência da obra, é o "desvendamento" do ente (desvendamento que traduz o alemão *Unverborgenheit*, termo que é a tradução proposta por Heidegger para o grego *alêtheia*).

Cumpre-nos indagar agora qual deve ser a essência da verdade para que esta advenha numa obra.

É evidente que a obra de arte é "criada" (*geschaffen*). Criar (*Schaffen*) significa produzir (*Hervorbringen*). Mas a fabricação (*Anfertigung*) de uma ferramenta é também uma produção. Será preciso, pois, reverter à antiga indistinção das "artes mecânicas" e confundir o artesão que fabrica e o artista que cria? "Primeiro, artesão", dizia Alain do artista, e os gregos não empregavam uma única palavra (*tékhnê*) para designar a habilidade manual e a arte? O escultor, tal como o oleiro, não é um *tekhnítês*? Mas *tékhnê* não designa entre os gregos um modo de produção, uma técnica, um *savoir-faire* prático. *Tékhnê* designa, de fato, um saber, a experiência fundamental da *phýsis*, do ente em geral, no seio do qual o homem se encontra exposto e procura instalar-se. A *tékhnê* é o saber que comporta e conduz toda irrupção (*Aufbruch*) do homem no seio da *phýsis*. Antes de designar efetivamente a produção de ferramentas e de obras, a *tékhnê* é a revelação do ente enquanto tal. Mesmo se por suas obras e suas

ferramentas o homem se estabelece na "natureza", e se protege por sua "arte", como o sugere o coro da *Antígona* (332-364), o saber do ente que é a condição desse estabelecimento não é um ataque, mas o acolhimento (*Ankommenlassen*) do que já está presente.

Portanto, deve-se evitar confundir a criação da obra e a fabricação. Se o artesão fabricante domina sua fabricação, o artista é, antes, o instrumento de uma verdade que se concretiza em obra. O artista não explica a obra, cuja iniciativa pertence à verdade. Por essência, com efeito, a verdade tende para a obra e só se torna ela própria quando se encarna. Ela tem, diz Heidegger, um *Zug zum Werk*, como o Espírito que se exprime por obras sensíveis em Hegel. A verdade é desvendamento e o prefixo privativo do termo alemão (*Un*) lembra-nos que o encobrimento e o erro pertencem à verdade. A verdade como não encobrimento é uma luta entre o esclarecimento (*Lichtung*) e a obnubilação (*Verbergung*). Longe de ser somente contemplada por uma "teoria", a verdade é a conquista de uma abertura. E a verdade só pode ser uma abertura (*Offenheit*) se se instala num ente.

Pertence, pois, à essência da verdade instalar-se num ente. O místico alemão Jacob Boehme já dizia que a luz só pode tornar-se luz se encontrar um objeto que ela ilumine e que acaba, em seu esplendor, por fazê-la esquecer. Nesse sentido, a verdade, a abertura, é como o meio invisível, o nada que faz ver alguma coisa. Somente certos entes (as obras de arte) permitem à verdade instalar-se e fazem ver essa verdade que o mundo demasiado familiar das ferramentas oculta. Uma produção é, portanto, uma criação quando o ente assim criado, a obra, faz aparecer a abertura, a verdade como não encobrimento.

Chegamos assim à ideia central da *Origem.* Heidegger parece querer mostrar a importância da realidade material da obra (*das Dinghafte*): o mármore do templo, mas também o rochedo, a luz e o mar de seu sítio natural. Mas também quer quebrar a antiga assimilação da criação à fabricação. Na obra, a "matéria" e, de um modo mais profundo, a Terra (a *phýsis*) não são utilizadas e exploradas (*verbraucht*) como a matéria de uma ferramenta. A obra assume a Terra e suas qualidades: o peso da pedra, a "dureza muda da madeira". Ele coloca assim a Terra em evidência, com gratidão, ao passo que a ferramenta fabricada injuria a Terra esquecendo-a. Daí provém a segunda diferença entre a obra e a ferramenta. Ambas são produções mas a obra criada evidencia seu ser-criado (tanto mais que o artista e as circunstâncias da criação são desconhecidos). A obra de arte dá, portanto, o choque de sua própria existência (e esse choque é a verdade da experiência estética ilusoriamente baseada no prazer). A ferramenta, pelo contrário, desaparece rapidamente em sua utilidade, porque ela própria é esquecimento da Terra. A obra, por essência, é insólita (*ungewöhnlich*), é monstruosa, porque mostra o que de ordinário não se vê.

> Mas o ser-criado não basta para definir a essência da obra. Resta ainda por dar um passo essencial para libertar-se do preconceito demiúrgico em arte, a confusão da criação, que é o advento da verdade, com a fabricação do artesão que impõe uma forma a uma matéria. A obra criada, com efeito, por sua presença insólita, liberta-nos das nossas relações habituais com o mundo e a Terra, e faz-nos permanecer na verdade que advém nela e por ela. Em vez de submeter a obra aos nossos desejos e à nossa inteligência, deixamo-la ser o que ela é. É o que Heidegger chama a salvaguarda (*die Bewahrung*), o segundo elemento essencial da obra de arte. Uma obra de arte tem necessidade dos homens, como toda verdade, mesmo "eterna", se revela na história a um *Dasein*. O esquecimento de uma obra é ainda uma forma de salvaguarda. Essa salvaguarda é um saber e uma vontade, uma resolução que nada tem a ver com a experiência estética individual ou a simples informação erudita. Trata-se de permanecer na verdade do ente que advém pela obra. E essa salvaguarda, essa fidelidade que nos liberta do domínio cotidiano do ente para entregar-nos à abertura do ser, funda uma comunidade dos homens da qual é

possível ver uma prefiguração na universalidade, em Kant, do julgamento estético desinteressado.

Finalmente, a questão da realidade material da obra dissipa-se. Se considerarmos primeiramente a obra como uma coisa, corremos o risco de degradá-la em objeto que deve provocar em nós certos estados, o prazer etc. Se a obra é uma coisa, não a deixamos ser. De fato, a obra parece ter a realidade de uma coisa porque a Terra se ergue na obra. Mas a Terra, que, por essência, gosta de ocultar-se, oferece a maior resistência à abertura do aberto, ao advento da verdade. Nem ferramenta, nem coisa, a obra tem o privilégio de nos fazer compreender melhor o que faz com que uma coisa seja uma coisa e uma ferramenta uma ferramenta. A coisa, com efeito, deve ser entendida por seu pertencimento à Terra. E somente a obra de arte pode revelar a Terra. E também a ferramenta é revelada em sua verdade pela obra (como demonstrou a tela de Van Gogh).

A arte, em sua essência, é definida, portanto, como a concretização da verdade em obra, ao mesmo tempo pela criação e pela salvaguarda. Heidegger tenta assim pôr fim ao privilégio do artista criador. A verdade, ao instalar-se na obra, cria o artista, mais do que é posta por ele num ente, e essa verdade, condição de um ente que, entretanto, a revela como tal, requer uma salvaguarda. Heidegger supera desse modo a oposição por demais evidente da contemplação e da criação, do gosto e do gênio. Em última instância, a arte, salvaguarda criadora da verdade na obra, na medida em que deixa advir a verdade do ente, com fidelidade e respeito, é *Dichtung*, ou seja, poesia.

Se toda arte em sua essência é *Dichtung*, é evidente que esse termo não designa apenas a poesia enquanto gênero literário, embora esta (em particular com Hölderlin, o poeta da poesia) ocupe um lugar essencial no pensamento heideggeriano. A poesia, com efeito, é a obra da linguagem. Ora, a linguagem não é um simples instrumento de comunicação. Em sua essência, a linguagem abre o espaço do Ser que os entes vão ocupar e onde podem, portanto, reencontrar-se o vazio e o silêncio. A poesia, na medida em que, por ela, a linguagem reencontra a sua essência, que é dizer o Ser de todos os entes, é pensamento. E pensar é poetizar (*dichten*) (*Holzwege*, p.303). Assim, é difícil aqui distinguir a linguagem autêntica, o pensamento e a *Dichtung*. Assim, já que a poesia, obra da linguagem, é *Dichtung* por excelência, a arquitetura (*Bauen*) e as artes plásticas (*Bilden*) só são possíveis pela abertura da linguagem. (Merleau-Ponty tentará, pelo contrário, pensar a pintura como uma linguagem sem a submeter à palavra.)

Heidegger, para elucidar a essência da *Dichtung*, evoca cinco versos de Hölderlin. “Poetizar, diz o primeiro, essa ocupação de todas a mais inocente…” O privilégio da poesia, da *Dichtung*, é tanto mais surpreendente porquanto a ocupação que consiste em compor poemas é inteiramente gratuita. A obra do poeta escapa às preocupações pragmáticas. O pão e o vinho que ele canta não alimentam ninguém. É essa inocência que Platão condena na *República*. Mas “a linguagem é o mais perigoso de todos os bens”. A linguagem é um bem, visto que, graças a ela, o homem compreende e denomina os entes em cujo meio se encontra, abre um mundo e uma história. A linguagem é a própria essência do homem. Mas é perigosa, pois pode conduzir ao esquecimento do Ser e subjugada às preocupações cotidianas, degrada-se em tagarelice. O homem desvia-se então de sua possibilidade mais autêntica: é a “decadência” (*Verfallenheit*). Contudo, “nós, os homens, somos um diálogo”. O diálogo é uma troca que pressupõe uma presença, uma permanência e, por conseguinte, uma duração, um tempo. Dialogamos, pois, “desde que o tempo

existe". Ser temporal, constituir um mundo, abrir uma história, existir como *Dasein* são expressões quase sinônimas. E esse diálogo que somos apresenta-se, por excelência, no ato propriamente humano de denominar e invocar os deuses (cf. *supra*, p.61 e 92). Assim, "o que permanece é instaurado pelos poetas". Com efeito, é o poeta quem instaura uma ordem duradoura denominando as coisas, que ele torna compreensíveis ao arrancá-las ao caos original. Longe de estar dedicado às aparências, como pensava Platão (*supra*, p.12-13), o poeta diz o que é o ente em sua verdade e assim o instaura. Fundando tudo o que é, o homem funda-se a si mesmo. Assim se compreende por que o *Dasein* é poético (*dichterisch*) e em que sentido "é poeticamente que o homem habita esta terra". A *Dichtung* é, portanto, desvendamento do Ser na linguagem. Assim, em vez de exprimir simplesmente uma cultura, torna possível toda e qualquer cultura.

A arte em sua essência é *Dichtung*, e a essência da *Dichtung* é a instauração da verdade. Assim, a arte não é uma coleção de coisas num museu mas uma concepção ontológica nova, um modo de interpretar o ente em sua totalidade. A arte é histórica (*geschichtlich*), não no sentido em que teria uma história, como um fenômeno cultural entre outros, inserido na história geral dos homens. A arte é histórica porque *é* história: os homens só têm uma história porque a verdade se lhes revela ao instalar-se em obras. Ora, na medida em que a história autêntica dos homens, a da verdade, é uma história muito lenta e quase imóvel, descobre-se que a arte, em sua essência, é sempre grega. A arte entre os gregos responde à *phýsis*, em outras palavras, à fatal confusão do ente em sua totalidade e do Ser, que Heidegger reencontra até mesmo no "Aberto" [*das Offene*] do poeta Rilke ("Wozu Dichter", em *Holzwege*, p.257). Ora, não é a essa interpretação "metafísica" do ser do ente que Heidegger quer obstinadamente escapar? Seremos, finalmente, devolvidos a Hegel? A arte grega, porque é grega, deve ser superada?

Heidegger relaciona todas as artes com a *Dichtung*, isto é, de fato, com a palavra do poeta. Não é um modo de negligenciar, com as artes plásticas, o trabalho da mão e a experiência do olhar, e, portanto, de deixar na sombra os vínculos misteriosos que unem a arte ao corpo? Por outro lado, se a arte é uma "concretização em obra" da verdade, o homem de Estado, o santo, o herói e, sobretudo, o pensador também são "criadores" que encarnam na história a verdade. Como distinguir, nesse caso, uns dos outros? Se toda verdade que se desvenda se instala numa obra, todo desvendamento da verdade concretiza-se pela arte?

---

[e] Ed. bras.: *Vida das formas*, Rio, Zahar, 1983.

7. A EXPRESSÃO

TALVEZ A CUMPLICIDADE ENTRE A FILOSOFIA e uma arte jamais tenha sido tão grande quanto entre a pintura (em particular a de Cézanne) e o pensamento de Merleau-Ponty. O fenomenólogo da percepção reencontra, com efeito, no pintor da montanha de Sainte-Victoire uma preocupação idêntica à sua: para além da distinção entre alma e corpo, entre pensamento e visão, reverter "à experiência primordial donde todas essas noções são extraídas e que no-las dá inseparáveis" (A dúvida de Cézanne, *SNS*, p.29). Portanto, a obra de arte não é mais um escândalo, ou uma refutação da filosofia, como em Nietzsche, mas, pelas intercepções com a percepção espontânea das coisas, um empreendimento paralelo de exploração do real e de fundação.

> Cézanne, diz Merleau-Ponty, "não coloca a cesura entre os 'sentidos' e a 'inteligência', mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos ancorados nelas e é sobre essa base de 'natureza' que construímos ciências" (*SNS*, p.24).

Que toda pintura supõe uma certa concepção do real e contém, portanto, uma ontologia é uma evidência. Mas, em Merleau-Ponty, o paradoxo é mais profundo. De um lado, com efeito, toda a história moderna da pintura, seu esforço para desprender-se do ilusionismo têm uma significação metafísica (*OE*, p.61). Mas esse sentido presente nas telas de Cézanne e dos cubistas, o filósofo não tem que o colher, que lhe purificar o conceito, à maneira hegeliana. Muito pelo contrário, Cézanne "pensa em pintura" (*OE*, p.60) quando a sua visão se faz gesto, e o pensamento "mudo" da pintura (*OE*, p.91) será uma grande lição de humildade para o pensamento que se acredita liberto das contingências da linguagem. Na medida em que a percepção do corpo vivo nos dá um acesso ao real (ao Ser) que o pensamento conceptual perdeu, e que a pintura nasce desse corpo perceptivo e em seguida se lhe oferece, o gesto do pintor já é uma ontologia. Mas não é significativo reencontrar então, na definição da pintura como "apresentação sem conceito do Ser universal" (*OE*, p.70), as características essenciais do julgamento de beleza em Kant?

> Para compreender como a história da pintura moderna pode ter uma significação metafísica, é necessário partir do empreendimento impressionista. Os impressionistas concebem a pintura como um estudo concreto das aparências visuais e como um trabalho sobre a natureza. "Sensualistas" (Kahnweiler, *Juan Gris*, p.98), eles querem traduzir a maneira como os objetos atingem a nossa vista, representá-los na própria atmosfera da percepção instantânea, envoltos e fundidos no ar e na luz cósmica, libertos dos contornos que nossa inteligência traça. Daí o abandono do betume, das terras, dos ocres, dos negros da pintura acadêmica, e a utilização exclusiva das cores puras do prisma. (Mesmo que esse interesse pela luz natural seja sobretudo uma rejeição das teorias e um gesto de libertação, o destino desse curto período quis que ele se cristalizasse em teoria da visão com Seurat e Signac.) Portanto, a pintura não deve contentar-se em registrar na tela o tom local (a cor do objeto isolado) e deve levar em conta fenômenos de reações e de "contraste simultâneo" (Chevreul) que a modificam. Como a psicologia experimental recorda que cada cor provoca a visão da tonalidade complementar, o vermelho complementar fará vibrar o verde da relva (Signac, p.42, 75, 95). Enfim, os impressionistas decompõem o próprio tom local em pequenas pinceladas justapostas (as "vírgulas" de Monet) que a "mistura óptica" reunirá. Assim, o quadro pode traduzir a atmosfera geral (a "impressão") em sua verdade e em seu frescor, mas à custa de um desaparecimento do objeto que, ao perder seus contornos, perde a resistência, o peso, a matéria. A aparência visual reencontra sua inocência, mas a atomização colorida do real num quadro como as *Ninfeias* de Monet sugere que a aparência visual é somente uma abstração e que a "imagem na retina", um mito. São essas, de fato, as *coisas* que vemos.
>
> Com sua paleta mais rica, Cézanne quer, pelo contrário, representar o objeto em sua realidade. Renuncia à divisão do tom e a substitui por uma modulação colorida que reconstitui uma forma. Por certo, os contornos não são precisos e a cor tem sempre prioridade sobre o desenho, mas o objeto já não se dissolve na luz ambiente. É iluminado desde o interior. Daí a impressão de solidez, de materialidade. Traços azuis dão vários contornos aos objetos, o qual parece deformado, mas, quando se olha globalmente o arranjo do quadro, essas deformações dão a impressão de uma ordem nascente, de um objeto prestes a

aparecer.

Esse estranho sentimento de realidade diante de formas que não são aquelas que o hábito acredita conhecer, e o sentimento de irrealidade diante da análise da aparência visual pura conduzem-nos diretamente à questão essencial da fenomenologia: o que é uma coisa?

I. A realidade das coisas

Uma coisa tem propriedades estáveis, constantes, as quais permitem reconhecê-la. Ela tem sua grandeza e forma próprias, objetivas, apesar das variações devidas às diferentes perspectivas. Também tem uma cor, uma dureza, um peso, um cheiro, em suma, essas qualidades a que os cartesianos chamam "segundas" e que, aos olhos de Merleau-Ponty, nos ensinam sobre a coisa muito mais do que as suas propriedades geométricas. Em particular, a coisa tem uma cor "real" que permanece constante, apesar das mudanças devidas à iluminação. É mediante esse problema psicológico da *constância das cores* que a fenomenologia da percepção (*PP*, p.345 ss.) nos conduz à questão ontológica da coisa e nos faz reencontrar a pintura, cujo "elemento principal, dizia Hegel, consiste na coloração" (*Pintura*, p.80), e que faz nascer uma realidade reconhecível na tela pelo simples jogo de cores.

Para compreender o fenômeno da constância das cores (que é uma ilusão natural) não se deve limitar a cor a essas qualidades fixas e abstratas que uma consciência refletida percebe. A percepção das cores é tardia na criança, porque a cor na percepção viva é uma "introdução à coisa" (*PP*, p.352) e porque a percepção vai diretamente à coisa sem passar pelas cores, tal como se capta a expressão de um olhar sem ver a cor dos olhos. A cor não se reduz às faixas do espectro ou a regiões coloridas sem suporte material. Existem outras modalidades da cor (Katz): a cor dos corpos transparentes nas três dimensões (*Raumfarbe*), o reflexo (*Glanz*), a cor ardente *(Glühen*), a cor radiante (*Leuchten*) e, de um modo geral, a cor da iluminação que o pintor representa pela repartição de sombras e luzes (o "modelado", o claro-escuro).

Para explicar a constância das cores e a distinção entre iluminação e cor "real", cumpre considerar o papel da iluminação. Sabe-se que uma parede "branca" debilmente iluminada nos parece, em visão livre, sempre branca. Mas, se a olharmos através da abertura de uma cortina que nos esconde a fonte luminosa e o que rodeia a parede, ela parecerá cinza-azulado. A constância dissipa-se. Do mesmo modo, o pintor, piscando os olhos, isola as cores de tudo o que as cerca e consegue vê-las tal como são, fisicamente, em função da quantidade e da qualidade da luz refletida. Já não temos diante de nós um objeto real com uma cor determinada, em seu devido lugar no mundo, mas vemos agora manchas coloridas. O fator decisivo no fenômeno da constância (que a cortina suprime) não é, portanto, o simples hábito, como quer o empirismo, nem o julgamento que seria capaz de distinguir na aparência a parte da luz incidente, como gostaria o intelectualismo, mas um elemento que, precisamente, o impressionismo com as cores e Cézanne com os contornos puseram em evidência: a articulação do conjunto, a coerência da combinação, a organização do campo.

A iluminação, com os reflexos e as sombras que determina, conduz o meu olhar e faz-me ver o objeto, como um intermediário discreto. Retomando talvez uma antiga comparação de Hegel entre a luz e o espírito (*Arte clássica* [ed. francesa], p.81), Merleau-Ponty assinala que nós

percebemos segundo a luz, tal como pensamos segundo outrem na comunicação verbal. Não se fala do "sentido" da luz? A iluminação propriamente dita não é, portanto, nem uma cor nem mesmo uma luz (Pelo menos na percepção espontânea. O efeito de iluminação pode tornar-se até o próprio tema do quadro, e os venezianos pintaram uma luz dourada.) A iluminação elétrica, que parece amarela quando se acende, deixa de ter uma cor definida para converter-se numa atmosfera dominante, uma convenção fundamental em função da qual redistribuímos as cores do espectro, transpomos as relações de cor. E essa instalação num meio colorido é uma operação corporal.

Nesse caso, é necessário, portanto, supor um "corpo fenomenal", um corpo vivo e cognoscente, e substituir a consciência, como sujeito da percepção, a existência, ou seja, o ser no mundo através do corpo (*PP*, p.357). O problema da constância das cores só pode ser compreendido, portanto, a partir da organização global do campo perceptivo, tal como o corpo a realiza. As cores do campo visual (ou de um quadro) formam um sistema ordenado em torno de uma dominante, a iluminação. E é essa lógica própria da iluminação, percebida e vivida pelo corpo, que dá sua realidade ao quadro (fala-se de "iluminação interior"), assim como ao mundo real.

Ora, essa coerência global não se limita apenas ao campo visual. A psicologia clássica (cartesiana) é analítica: ela parte de um mosaico de sensações e de sentidos distintos (ouvido, vista, tato), e deixa ao julgamento, à inteligência, a tarefa de reconstruir a unidade manifesta das coisas e do campo perceptivo. Mas, de fato, essa dissecação da coisa é uma abstração.

> As propriedades sensoriais de uma coisa constituem, no todo, uma mesma coisa, como o meu olhar, o meu tato e todos os meus outros sentidos são, em conjunto, os poderes de um mesmo corpo integrados numa só ação (*PP*, p.367).

Uma coisa jamais é dada a um único sentido e requer, pelo contrário, a operação concordante de todos os outros. Também nisso o testemunho de um pintor é irrefragável. Cézanne dizia *ver* o aveludado, a dureza, a flacidez e até o cheiro dos objetos (*SNS*, p.28). E é essa cooperação que nos dá a experiência inabalável da realidade:

> Se um fenômeno – seja, por exemplo, um reflexo ou uma leve aragem – se oferece apenas a um dos sentidos, é um fantasma, e só se avizinha da existência real se, por acaso, se tornar capaz de falar aos meus outros sentidos, como, por exemplo, o vento quando é violento e se torna visível na desordem da paisagem (*PP*, p.368).

Surpreendente inversão da velha condenação platônica: é a experiência que o pintor tem da visão que nos faz compreender a diferença entre o reflexo e a coisa real. A unidade da coisa que se oferece a vários sentidos não é um substrato pensado mas um único acento que se encontra em cada uma de suas propriedades. Por exemplo, a fragilidade, a rigidez, a transparência e o som cristalino de um copo traduzem uma única forma de ser (*PP*, p.368). O sentido de uma coisa nasce de suas qualidades sensíveis, tal como um sentido humano pode nascer de gestos. Nada de mistério aqui, mas um "milagre" comum ao homem e às coisas: a expressão.

> Cézanne assim descreve essa emergência: "O desenho e a cor já não são distintos: à medida que se pinta, desenha-se; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa… Quando a cor está em sua maior riqueza, a forma está em sua plenitude" (Gasquet, *Cézanne*, p.123). E cada mancha de cor deve "conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo" (E. Bernard, *La méthode de Cézanne*, p.298).

A análise do fenômeno da constância e, portanto, da realidade na percepção evidenciou um aspecto duplo e paradoxal da coisa. De um lado, com efeito, a coisa está voltada para o meu

corpo. Ela se oferece não só ao olhar mas à inspeção do meu corpo (e não do meu espírito, como queria Descartes). Nesse sentido nenhuma coisa pode ser separada de alguém que a percebe. As coisas são sempre humanas na medida em que se colocam sempre no meio que o meu corpo e suas explorações se abrem. Mas essa confiança espontânea, essa fé originária (*Urdoxa*, Husserl) que nos liga a um *mundo* como à nossa pátria e que faz da percepção não uma ciência nascente, como pensa o intelectualismo, mas um comércio com as coisas, não estão isentas de um reverso inumano. Pois, de um outro lado, a coisa apresenta-se àquele que a percebe como uma coisa real, em si, hostil, estranha. E somente uma "atenção metafísica e desinteressada" (o termo kantiano!) que será a do pintor (em especial nas *naturezas-mortas*) pode fazer-nos reencontrar essa estranheza das coisas que as "ferramentas" da vida cotidiana, os artefatos submetidos às ações humanas, tendem a esconder-nos. Essa ideia, que já está presente nessa "finalidade sem fim" que distingue, segundo Kant, as belas coisas das "ferramentas" e que assume em Heidegger a forma de um conflito entre a coisa simples, a ferramenta e a obra de arte, encontra uma vez mais sua confirmação na pintura de Cézanne, que "suspende esses hábitos e revela o fundo da natureza inumana sobre o qual o homem se *instala*" (*SNS*, p.30).

II. O mundo da pintura

O pensamento de Merleau-Ponty é provavelmente a primeira ontologia baseada na pintura e não contra ela. Com efeito, seria lícito indagar se esse *cogito* corporal que Merleau-Ponty coloca no lugar da consciência como sujeito ativo da percepção não será um monstro que reúne com excessiva habilidade os atributos da consciência e do organismo. Mas, então, o gesto inteligente do pintor, em sua simplicidade, é um argumento decisivo (*Signes*, p.57). E numa de suas últimas obras (*L'Oeil et l'esprit*) a meditação de Merleau-Ponty sobre o corpo e o mundo torna-se uma exploração do mundo da pintura, isto é, desse mundo visível criado pelo gesto do pintor e que é o "ícone" (*OE*, p.22) do visível "real". Essa interrogação do visível condiz, é certo, como o título indica, com a tradição secular que privilegia a vista em relação aos outros sentidos, mas concede, ao mesmo tempo, à visão e, portanto, à pintura uma significação ontológica usualmente reservada ao pensamento. No sentido exato, com efeito, o Ser, em sua plenitude, é invisível sem um olhar situado que o torna visível, que o ilumina, por assim dizer, do interior. A visão faz-nos assistir, portanto, de dentro, à "fissão" do Ser (*OE*, p.81) que se separa em coisa percebida e corpo que percebe, e finalmente corpo percebido. Esse olhar que nasce então mantém-se com efeito, invisível. O olho não se vê a si mesmo ocupado em ver. Mas o homem não se cansa de interrogar esse olhar, de o apresentar como uma coisa. Os múltiplos autorretratos (de Rembrandt a Van Gogh) e os numerosos quadros que representam um pintor trabalhando (desde *As meninas* de Velásquez ao *Ateliê* de Courbet), sem falar do "olho redondo do espelho" na pintura holandesa, ilustram uma espécie de *cogito* do olhar, um *vídeo* talvez mais profundo de que o *cogito* da consciência reflexiva. A visão (tese fundamental) nunca esta imóvel, nasce dos movimentos dos olhos e do corpo inteiro. Explora um mundo que ela abriu, domina um universo que a engloba. Pode-se dizer, por certo, que o olhar é como uma janela que se abre para o mundo, a fim de sublinhar que a visão é uma possessão, um "ter à distância" (*OE*, p.27), mas a comparação é enganadora, pois a janela tem limites, um alizar que enquadra o espetáculo. O visível delimitado pela janela me é exterior (os homens que vejo pela janela não são

manequins?, pergunta Descartes de si para si), não me implica, ao passo que o visível verdadeiro aberto pelo olhar me engloba e possui profundidade *em torno de mim* (*OE*, p.59), a qual não se reduz às três dimensões da geometria euclidiana e cartesiana. Quem pode traçar os limites de seu campo visual? O visível da percepção vivida supõe, portanto, no sentido mais estrito, um duplo invisível: o invisível aquém do visível, esse olhar que pode tornar-se uma coisa, e o invisível além do visível, mas sempre imanente no mundo, mais longe, ao lado, atrás, que faz a riqueza inesgotável do mundo percebido.

O quadro, como a janela, tem uma moldura, limites, e Alberti, por volta de 1435, apresentou o quadro como uma janela imaginária, transparente, através da qual dirigimos o nosso olhar (*Panofsky*, 1968, p.105). Mas o quadro não é uma janela, pois esta abre-se (e aí está mesmo o seu esplendor) para um espetáculo que nos aguardava. O quadro, pelo contrário, mesmo que jogue com janelas e vãos abertos, cria o seu próprio visível. Daí o "delírio" da pintura (*OE*, p.26), que cria um mundo parcial e que quer ser completo. Pois o pintor torna visíveis todos os aspectos do Ser, mesmo aqueles que, para o visível prosaico, são invisíveis. A pintura é uma "visão devoradora" (*OE*, p.27).

Os animais não sabem olhar. Só o homem, e o pintor em especial, é capaz de ver e exprimir esse mundo sem familiaridade, estranho aos nossos hábitos cotidianos. O "motivo" de que falava com frequência Cézanne é precisamente essa plenitude da paisagem que o pintor queria recapturar unindo umas às outras as vistas parciais, que a fotografia pode apenas condensar, e as diversas sensações que acompanham sua exploração. Trata-se aí de uma operação de *expressão*, semelhante à palavra humana que denomina, ou seja, que coloca diante de nós o que somente era confusamente vivido. "A paisagem pensa-se em mim e eu sou a sua consciência", dizia Cézanne. Portanto, a pintura não imita a natureza no sentido em que esta seria um objeto já visível, com o qual a obra deveria assemelhar-se. O quadro exprime e converte um objeto o que, sem ele, permanece encerrado na vida de cada consciência: o eco que as coisas despertam em nosso corpo. A noção de expressão permite, pois, evitar duas ilusões complementares, a imitação, a qual supõe um objeto que existiria antes da obra, e a fabricação, que supõe uma intenção clara diante da obra. O artista, pelo contrário, é aquele que fixa e torna acessível aos outros homens o espetáculo de que eles fazem parte sem ver (*SNS*, p.31 ss.), a unidade reencontrada do corpo e do mundo. Reencontramos aqui o gênio kantiano, ao mesmo tempo original e exemplar, mas sua facilidade natural é substituída, tanto para Cézanne quanto para Frenhofer em *Obra-prima desconhecida*, pelo paciente e, por vezes, ingrato trabalho da obra. O artista, segundo Balzac e Cézanne, não se contenta em ser o homem cultivado que, como o *homo loquax* de Bergson, manipula habilmente as ideias feitas. Ele assume, pelo contrário, a cultura desde o começo e funda-a de novo. Fala como falou o primeiro, pinta como se jamais se tivesse pintado. A expressão não pode ser, portanto, a tradução de um pensamento já claro e de uma "concepção", porquanto os pensamentos claros são aqueles que já foram ditos. Não é isso o que Kant sugere quando opõe a causalidade por conceitos de arte em geral à criação imprevisível do gênio? Cada artista, em todo o caso, retorna para exprimi-lo a esse fundo de experiência muda e solitária sobre o qual a cultura e a troca de ideias se construíram. Mas nada garante a priori que um sentido reconhecível poderá surgir da vida intelectual. O paradoxo central da análise kantiana do julgamento estético de reflexão, o paradoxo da quantidade: um sentimento de prazer

subjetivo que pretende legitimamente obter um assentimento universal torna-se, colocado no cerne da criação, um milagre e uma aventura arriscada que vincula a criação das obras de arte às outras formas da liberdade (cf. "É dos outros, do assentimento deles, que se deve esperar a prova do seu valor". *SNS*, p.38: o fracasso de Frenhofer é sempre possível).

III. A liberdade do artista

Se a criação é um ato de liberdade, de que valem então a biografia do artista, a hereditariedade e as influências? Com efeito, do mesmo modo que o sentido e a unidade de uma coisa emergem das sensações e que o contorno inteligível nasce das manchas de cores, o sentido de uma vida desprende-se dos acidentes e dos "dados". A vida não explica a obra, senão Zola teria razão em ver em Cézanne um "gênio abortado", mas a obra, criação da liberdade, não lhe é exterior. A obra revela um projeto que ultrapassa os acidentes da vida, mas esse projeto já estava decidido nos primeiros gestos da infância. A obra futura anuncia-se por sinais que não são causas e que recebem dela seu sentido. "Se existe uma liberdade verdadeira, não pode ser senão no curso da vida pela superação de nossa situação de partida e, entretanto, sem que deixemos de ser o mesmo" (*SNS*, p.40). Jamais somos determinados (pelo meio, a doença, a hereditariedade), mas jamais mudamos.

> Valéry, na *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, faz do pintor um M. Teste florentino, um monstro de liberdade, sem amantes, sem credores, sem anedotas, sem aventuras, um "homem do espírito" que teria sabido encontrar a "atitude central" em que a vida, o conhecimento e a arte deixam de estar separados. Os esboços anatômicos, por exemplo, revelariam um desprendimento que explica como a criação artística pode tornar-se, em sua essência, um método.
>
> Mas em *Santa Ana*, a *Virgem e o Menino*, aquele abutre que se desenha no manto da Virgem? E aquela recordação da infância num fragmento acerca do voo das aves: "Um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com a sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes nos lábios" (cf. Freud, "Leonardo da Vinci, uma lembrança de sua infância", p.49). Mesmo essa consciência transparente possui o seu enigma, assinala Merleau-Ponty (*SNS*, p.42). Como desprezar esses quatro primeiros anos que Leonardo passou com sua mãe, a camponesa abandonada? Como sugere a sua homossexualidade, Leonardo amou apenas uma mulher, sua mãe, e esse desprendimento tão impressionante na investigação do mundo natural apresenta-se então como uma fuga diante da vida adulta e um apego infantil ao qual o pintor foi sempre fiel. Essa curiosidade solitária que só confia na natureza, mas também esse hábito de deixar obras inacabadas estão certamente em relação com a própria vida de Leonardo, criança "milagrosa" que não conheceu a autoridade paterna. "Tornar-se uma consciência pura", diz Merleau-Ponty, "é ainda uma forma de tomar posição em face do mundo e dos outros, de assumir uma situação" (*SNS*, p.42 ss.). Merleau-Ponty recusa o determinismo psíquico de Freud (hipótese indispensável, entretanto, para descobrir o inconsciente), mas, contra Valéry, contra Malraux (*Signes*, p.80), ele defende a intuição psicanalítica que, sem descobrir propriamente as causas da criação artística, traz para a luz os enigmas íntimos a que o homem se esforça para dar um sentido que em nenhuma parte está inscrito de antemão. São, por certo, segredos miseráveis, mas a doença, as amantes e os credores "são o pão de que a obra faz seu sacramento".

A noção de expressão, que permite escapar, segundo Merleau-Ponty, simultaneamente ao realismo e ao idealismo, apresenta-se, pois, em três níveis diferentes: na percepção espontânea, com a expressão da própria coisa, que tem um "estilo", no empreendimento pictórico que exprime essa percepção primitiva; e, enfim, na criação artística que exprime a vida do artista. A questão que se formula agora será, portanto, a seguinte: a expressão é uma noção que só se compreende por referência à linguagem humana. Em que sentido a pintura, que "faz profissão de coisas mudas" (Poussin), pode ser uma linguagem? Descartes já tinha comparado os desenhos em talho doce aos sinais da linguagem, "os quais não se assemelham de maneira nenhuma às palavras que eles significam". Mas é precisamente a concepção cartesiana de linguagem, de espaço e, de um modo fundamental, das relações da alma e do corpo, que Merleau-Ponty quer

superar, vinculando-a à sua origem esquecida. Um filósofo pode, entretanto, outorgar tudo à pintura? A linguagem não conserva algum privilégio? (cf. p.90).

IV. As vozes do silêncio

A ocasião desse confronto entre as artes da linguagem, a filosofia e a linguagem surda da pintura foi o famoso livro de Malraux, *Les voix du silence*, que Merleau-Ponty comentou num artigo da revista *Temps Modernes*, intitulado: "Le langage indirect et les voix du silence" (*Signes*, p.49).

> "As vozes do silêncio": a expressão deixa de ser paradoxal se admitirmos que toda linguagem comporta uma parte inevitável de silêncio, de tácito e de alusão. É preciso desprendermo-nos da ilusão cartesiana que considera a linguagem como a tradução do pensamento, o invólucro transparente de uma significação pura. Sabemos, desde Saussure, que os sinais que compõem a língua (os "significantes"), tomados um por um, nada significam. São as diferenças entre os sinais que tornam cada um deles significante, e o sentido só aparece na interseção das palavras, por sua interação. "Isso é porque, de imediato, o sinal é diacrítico, porque ele se compõe e se organiza consigo mesmo, tem um interior e acaba por reclamar um sentido." Tal como o mundo das coisas, a linguagem desvenda seus próprios segredos, que ela ensina a toda criança que vem ao mundo. É toda ela "monstração", Mas ao mesmo tempo não pode esperar purificar-se totalmente de sua opacidade. Jamais deixará de ser alusiva, pois cada palavra só deve o seu sentido ao jogo de todas as palavras entre si e, portanto, conterá sempre uma parte de silêncio. Pois uma palavra ou uma frase isoladas jamais designarão a própria coisa.
>
> As palavras-utensílios que utilizamos no linguajar cotidiano dão-nos a ilusão de clareza, mas são sinais usados que possuem significações convencionadas. Como o pintor que, pelo jogo das cores, faz nascer a coisa, uma paisagem que as preocupações humanas escondem de ordinário, assim o poeta, pelo uso criador da linguagem, pode acabar por "estar rodeado de sentido". Mas esse sentido, se é novo como o mundo visível criado pelo pintor, não será "claro". Admitamos, pois, com Malraux, que a pintura fala à sua maneira.

Malraux propõe um esquema bastante hegeliano para a história da arte. A arte está dedicada, em primeiro lugar, aos poderes do sagrado. Vem, em seguida, a secularização da idade clássica, em que domina a representação de uma bela natureza "objetiva", a qual preexiste à sua expressão. A pintura moderna, enfim, é um retorno ao sujeito, ao "monstro incomparável". A arte converte-se numa cerimônia à glória do indivíduo. Após a fé e a beleza, a "presença dominadora do próprio pintor" (Malraux, p.99) torna-se o tema do quadro (cf. *supra*, p.64-5). Mas a essa distinção entre pintura "objetiva" e pintura "subjetiva" Merleau-Ponty opõe duas objeções.

Apresentando a pintura clássica (Chardin, por exemplo) como uma representação objetiva da própria coisa, um belo simulacro favorecido, por exemplo, pela técnica da pintura a óleo, Malraux supõe que os dados dos sentidos jamais variaram através dos séculos e que a perspectiva clássica é a perspectiva natural. Mas, ao apoiar-se nos trabalhos de Fancastel sobre o nascimento da perspectiva (*Peinture et société*), Merleau-Ponty mostra que a percepção muda na história e que o espaço em perspectiva do Renascimento é *uma* das maneiras inventadas pelo homem para projetar diante de si o mundo percebido. Em termos de desenho e de leis geométricas, é uma interpretação "facultativa" do mundo percebido que, se não é histórica, fica sempre para exprimir de novo. Com o espaço da perspectiva clássica, ponho fim, na realidade, a essa coexistência temporal das coisas percebidas, a essa simultaneidade do próximo e do distante que, pelo seu conflito, faz a profundidade. A perspectiva linear obriga-me, com efeito, a renunciar a ubiquidade intencional do meu olhar, que ia e vinha livremente, que explorava as coisas por um movimento perpétuo. Ela transcreve para o desenho as coisas segundo um só ponto de vista, o que veria um olho imóvel fixado num ponto de fuga de uma linha de horizonte. Eu tinha a experiência de um mundo de coisas rivais que não podiam ser abrangidas a não ser

por um percurso temporal. Agora, o ser inesgotável que meu olho solicitava cristaliza-se e imobiliza-se. “As coisas já não me interpelam e eu já não sou comprometido por elas”. A perspectiva apresenta um mundo dominado, possuído de parte em parte. E, apesar dessa invenção dos artistas do Renascimento, que acreditavam ter encontrado a lei fundamental da pintura, a profundidade continua sendo um problema sempre novo que cada pintor deve resolver. Como os estudos de E. Panofsky mostram (*OE*, p.51), a perspectiva geométrica é apenas um momento (singularmente importante) numa informação poética do mundo que continua depois dela.

Se a pintura objetiva é já uma criação e não uma reprodução, a pintura moderna não pode ser definida como a anexação do mundo pelo indivíduo. Segundo Malraux, os pintores modernos renunciaram à obra acabada em troca da investigação do imediato, do experimentado, do individual, da “expressão bruta”. Mas não se deverá ver antes na pintura moderna (Klee, por exemplo, *OE*, p.64) uma tentativa de comunicar, mas sem passar pelas convenções e a prosa das coisas já ditas e já vistas, sem a ajuda de uma natureza preestabelecida? O *estilo*, por conseguinte, que o pintor põe em seu quadro – esse “esquema interior” que faz, a posteriori, a unidade da obra pintada – não está escondido no mais íntimo do indivíduo mas difuso em tudo o que ele vê. O estilo nasce, mesmo que se conquiste, na própria percepção do pintor, em seu comércio com o mundo. Uma deformação coerente, um sistema de equivalências reconhecível (por exemplo, na escolha das cores: o acordo amarelo-azul em Vermeer) destacam na plenitude do mundo figuras e fundos, concavidades e relevos, distâncias e intervalos, em suma, um sentido (*Signes*, p.83). A obra de arte obriga-nos, portanto, quer em Merleau-Ponty, quer em Heidegger, a redefinir a verdade. Uma pintura não é verdadeira porque está conforme a uma realidade que seria dada. Ela é verdadeira sem estar em conformidade com um modelo exterior, é verdadeira porque é uma deformação coerente que jamais será definitiva. Contra Malraux, que só encontra a unidade da pintura no Museu onde estão reunidas pela primeira vez obras dispersas por toda a Terra, em civilizações e cultos estranhos, Merleau-Ponty quer restabelecer a unidade viva da pintura, não a partir de um objeto que seria permanente (a natureza) e que os pintores se contentariam em imitar, mas a partir de uma tarefa que, de certo modo, permanece eterna: restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam.

> Diante das miniaturas que revelam com a reprodução um estilo que ninguém viu jamais, diante, portanto, do que Hegel chama, a propósito das gemas esculpidas, uma “arte do sentimento” (*Escultura*, p.59), Malraux é levado, pela lógica de sua concepção individualista, a supor um destino abstrato, uma “fatalidade viva” do estilo que estaria em ação como uma Razão hegeliana na história da arte. Mas, de fato, a unidade da pintura e da arte apenas ilustra a universalidade do gesto humano capaz, por diferentes que sejam as culturas, de inaugurar um sentido, de fundar uma tradição. A pintura fala, portanto, à sua maneira. A pintura não é uma linguagem “visual” que designaria diretamente as coisas que as palavras denominariam. Muito pelo contrário, a pintura é uma linguagem porque logra indiretamente, “tacitamente”, uma significação. Assim como uma pintura não reproduz o real, sem deixar de querer exprimir o mundo, um romance não é um relato, a descrição de uma realidade social preexistente. Tal como o quadro, o romance é a operação de um estilo que só indiretamente, obliquamente, chega a uma significação. Isso explica por que Marx, por exemplo, pôde adotar Balzac. Este faz ver o mundo do dinheiro, e essa expressão importa muito mais do que todas as teses legitimistas.

Conclusão

A diversidade dos sistemas filosóficos não deve esconder a unidade que, segundo parece, caracteriza a história que acabamos de reconstituir. De Kant a Merleau-Ponty, com efeito, uma questão não cessa de ressurgir: como levar a arte a sério, em outros termos, como evitar duas reduções paralelas, a que define a obra de arte unicamente pelo prazer subjetivo que ela suscita num indivíduo e a que proíbe todo e qualquer juízo de valor, para ver apenas na obra um objeto histórico e "cultural" que se pode explicar pelo "espírito do tempo", as condições sociais e econômicas, as influências, a moda, o mercado ou a psicologia dos criadores. Mesmo que essa segunda redução possa apenas dar uma informação científica e precisa, o que ela não pode realmente pretender é explicar o escândalo próprio da obra de arte, essa mentira da expressão que possui, apesar de tudo, uma verdade. É a questão, de origem platônica, da verdade da obra de arte. Ora, é impressionante ver que a obra de arte, longe de estar simplesmente submetida como um objeto à reflexão filosófica, transformou pouco a pouco a questão filosófica da própria verdade. (Isso é manifesto em Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty.)

Se o Museu (imaginário ou real) já não pode ser o que era ainda para Cézanne, o conservatório de exemplos e da tradição, e se é, pelo contrário, uma casa aberta à diversidade de estilos, ele propicia uma consciência mais aguda da natureza da arte, mas, ao mesmo tempo, pode tornar a criação fútil. Atento a todos os estilos, o homem moderno já não procura criar um estilo. Nietzsche, sobretudo, sublinhou esse perigo. Ora, Merleau-Ponty, ao mostrar como a pintura pode ser uma linguagem, lembra-nos que nenhuma expressão pode desprender-se inteiramente da "precariedade" das formas materiais, que nenhuma expressão logra chegar à designação transparente das próprias coisas. É, em primeiro lugar, uma grande lição de humildade para a filosofia, a qual, se é "busca da verdade", é também obra da linguagem, como o romance ou a poesia. Mas esse parentesco novo entre a pintura e a filosofia salva também o empreendimento filosófico, devolvendo-lhe um sentido. A linguagem da palavra tem, com efeito, sobre a linguagem muda da pintura um privilégio que esconde também um grande perigo. A palavra é essencialmente memória, pretende reconstituir e recapitular o passado, restituí-lo em sua verdade. A dialética de Hegel baseia-se nesse privilégio, que pode fazer nascer a ilusão de uma acumulação total, de uma história acabada, de uma verdade integralmente possuída. Mas a história da pintura recorda-nos oportunamente que o Museu imaginário que reúne todas as obras de arte deixa ainda a obra por fazer, como uma tarefa a resolver. Ora, diz Merleau-Ponty, "a história da filosofia segundo Hegel é o Museu, são todas as filosofias, se assim quisermos, mas privadas de sua finitude e de seu poder de impacto" (*Signes*, p.102).

Bibliografia sumária

ALAIN. *Les arts et les dieux*. Paris, Gallimard, 1968.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1977.

ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris, Les Belles-Lettres, 1977.

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris, Corti, 1943.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris, Garnier, 1962.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des lumières*. Paris, Fayard, 1966.

CHASTEL, André. *Fables, formes, figures*. 2 vols., Paris, Flammarion, 1978.

DELACROIX, Eugène. *Journal*. 3 vols., Paris, Plon, 1932.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris, Garnier. 1976.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2 vols., Paris, PUF, 1953.

FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard. 1977. [Ed. bras.: *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. ESB, vol. XI. Rio, Imago, 1970.]

GILSON, Etienne. *Peinture et réalité*. Paris, Vrin, 1958.

GOMBRICH, E.H. *L'art et l'illusion*. Paris, Gallimard, 1971.

_____. *The Story of Art*. Oxford, Phaidon, 1972. [Ed. bras.: *A história da arte*. Rio, Zahar, 1979 (4ª ed., 1984).

HEGEL, G.W.F. *Esthétique*. 10 vols., Paris, Aubier, 1965.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. 2 vols. Pfullingen, Neske, 1961.

_____. *Holswege*. Frankfurt, Klostermann, 1963.

HUYGUE, René. *Les puissances de l'image*. Paris, Flammarion, 1965.

HAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan-Gris*. Paris, Gallimard, 1968.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger (1790)*. Paris, Vrin, 1968.

_____. *Première introduction* (1789). Paris, Vrin, 1975.

IHOTE. André. *Traités du paysage et de la figure*. Paris, Grasset, 1970.

MALRAUX, André. *Les Voix du silence*. Paris, Gallimard, 1952.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris, Nagel, 1948.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1971.

_____. *Signes*. Paris, Gallimard, 1969.

_____. *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie, oeuvres philosophiques complètes*. Tomo I, Paris, Gallimard, 1977.

_____. *Le gai savoir, OPC*. Tomo V, Paris, Gallimard, 1967.

_____. *Le cas Wagner, OPC*. Tomo VIII, Paris, Gallimard, 1974 e Mercure de France, 1970.

_____. *Fragments posthumes, OPC*. Tomos XII, XIII e XIV, Paris, Gallimard, 1976-1979.

PANOFSKY, Erwin. *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1968.

_____. *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Minuit, 1978.

PASSERON, René. *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris, Vrin, 1974.

PLATÃO. *Oeuvres*. 2 vols., Paris, Gallimard, 1950.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1966.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations IV*. Paris, Gallimard, 1973.

_____. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1975.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volanté et représentation*. Paris, PUF, 1966.

SIGNAC, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris, Hermann, 1978.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard, 1957.

WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Londres, Faber & Faber, [s./d.].

Título original:

La Philosophie de L'Art

Tradução autorizada da segunda edição francesa, publicada em 1985
por Presses Universitaires de France, de Paris, França, na coleção "Que Sais-Je?"

Copyright © 1981, Presses Universitaires de France

Copyright da edição em língua portuguesa © 1986:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de São Vicente 99 1º andar | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Produção do arquivo ePub: Simplíssimo Livros

Edição digital: março 2014

ISBN: 978-85-378-1220-4